This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

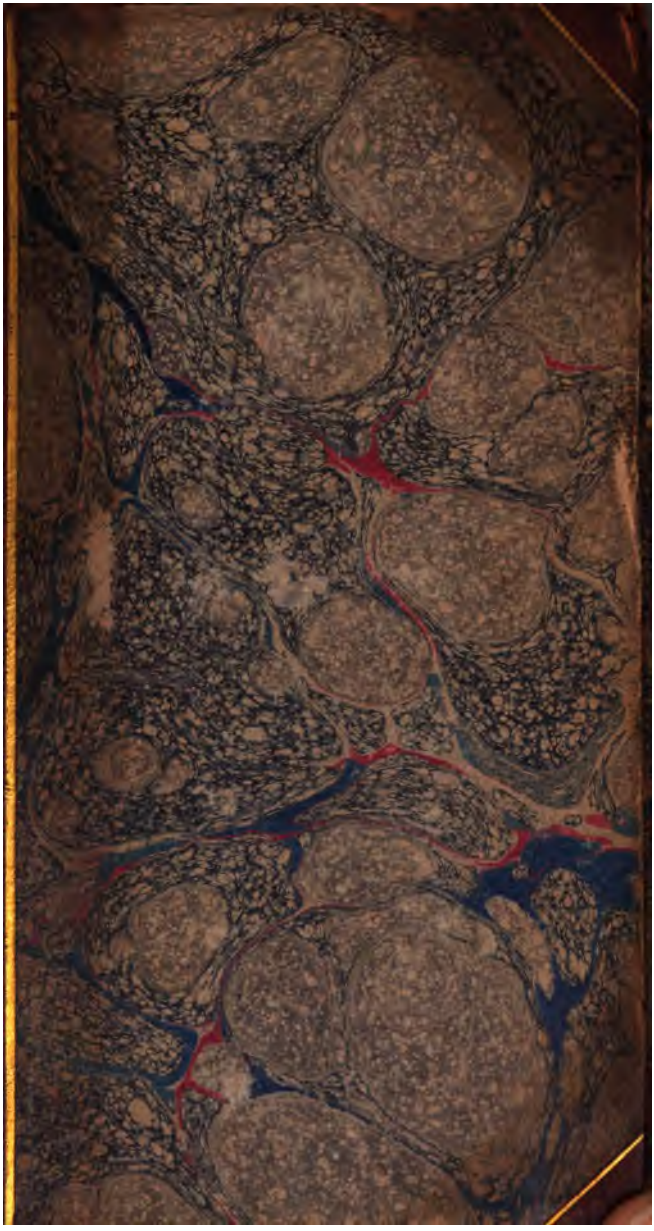
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

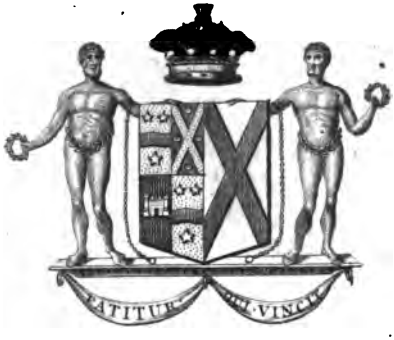
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



B
7-9



KINNAIRD

OEUVRES

COMPLETES

DE

M. DE VOLTAIRE.

TOME SOIXANTE-DOUZIEME.

AUX DEUX-PONTS,

Chez SANSON et COMPAGNIE.

1792.

848
V94
1791
V.72
Bachr

GL
Estate of Prof. K.T. Rowe
fren
2-15-89

COMMENTAIRES

SUR

CORNEILLE.

AVERTISSEMENT

DES EDITEURS.

On a eu soin, dans ces Commentaires, de citer les passages entiers de *Corneille*, afin qu'il fût possible de les lire sans avoir son théâtre sous les yeux; et pour en faciliter l'usage aux personnes qui ont les différentes éditions de ce poëte, on a numéroté les vers de chaque scène.

C'est un des ouvrages de M. de *Voltaire* les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers; et on n'a pas cru pouvoir se permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des souscripteurs, qui voudraient avoir les Oeuvres de M. de *Voltaire* complètes, d'acheter une édition de *Corneille* avec les Commentaires.

Les indications des *tomes* et des *pages* désignent toujours l'édition de *Corneille* commentée, en 8 volumes in-4°, publiée par M. de *Voltaire* en 1774, beaucoup plus ample que la première édition de 1762, en 12 volumes in-8°.

N. B. Les traductions du Jules-César de *Shakespeare*, et de l'Héraclius de *Calderon*, sont jointes au théâtre, tome X de notre édition.

A MESSIEURS
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'AI l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les commentaires qui accompagnent cette édition seraient plus utiles si j'avais pu recevoir vos instructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres sur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement sur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont instruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos séances m'en auraient plus enseigné qu'un demi-siècle de mes réflexions.

Vous savez, Messieurs, comment cette édition fut entreprise; ce que j'ai cru devoir au sang de *Corneille* était mon premier motif; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous supplie, Messieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond respect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR,

Sur la seconde Edition, en 8 vol. in-4°.

DANS la première édition de ce commentaire, je crois avoir remarqué toutes les beautés de *Corneille*, et même avec enthousiasme; car quiconque ne sent pas vivement n'est pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation, ni dans l'antiquité.

Dans le dessein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai aussi quelques défauts; et j'eus soin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait *Corneille* était l'excuse de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dérision qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir discuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes si souvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus sévèrement toutes les pièces de *Corneille*, tant celles qui auront un succès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un succès passager: j'oublierai son nom; et je n'aurai devant les yeux que

la vérité : j'ai eu cette hardieſſe néceſſaire ſur des objets plus importans ; je l'aurai ſur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter *Corneille* par des louanges ſe trompèrent ; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques ſe trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juſte. J'avais aſſez long-temps réfléchi ſur l'art, je l'avais aſſez exercé, pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puiſque j'étais obligé de faire un commentaire.

Ce fut en partie ce commentaire même qui ſervit à l'établiſſement heureux de la deſcendante de ce grand homme ; mais il fallait auſſi ſervir le public. Ce n'eſt pas la perſonne de *P. Corneille*, mort il y a ſi long-temps, que je reſpectai ; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune. Ce n'eſt pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raiſons de ſes inégalités : quand on préfère une maiſon, un jardin, un tableau, une ſtatue, une muſique, le connaiſſeur ne ſonge ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au ſtatuaire, ni au muſicien ; il n'a que l'art en vue et non l'artiſte. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne ſongent qu'à l'artiſte et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre *Corneille* n'avait la moindre connaiſſance du théâtre : l'abbé d'*Aubignac* même qui avait tant lu Ariſtote, et qui diſait tant d'injures à *Corneille*, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enſeigner.

Un orgueil très-méprisable, un lâche intérêt plus méprisable encore, sont les sources de toutes ces critiques dont nous sommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire, un *Fréron* le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature, enrichit la France du beau poëme des saisons, sujet dont jusqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails ; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richesses de la poésie et les beautés du sentiment. Qu'arrive-t-il ? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, pressé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes sur les saisons ; il critique tous les vers sans alléguer jamais la moindre raison de sa censure ; et après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens sa Médée.

Un homme de cette espèce, nommé *Sabatier*, natif de Castres, fait un dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques personnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des éloges : tu mourras de faim ; fais un dictionnaire de satires, si tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conséquence, et n'en est pas plus à son aise.

Telle était la canaille de la littérature du temps de *Corneille* ; telle elle est aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps ; il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville des magistrats et des filoux.

REPONSE

A UN DETRACTEUR DE CORNEILLE.

COMME on achevait cette édition, (*) il eſt tombé entre les mains de l'éditeur je ne ſais quel livre intitulé : *Réflexions morales, politiques, hiſtoriques, et littéraires, ſur le théâtre*, ſans nom d'auteur ; à Avignon, chez *Marc Chave*, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelques temps à lever la tête, et qui ſe déclarent les ennemis des rois, des lois, des ſages, et des beaux arts. Cet homme pouſſe la démence juſqu'à traiter *Corneille* d'impie. Il dit que le parallèle continuel que *Corneille* fait des hommes avec les dieux, fait tout le ſublime de ſes pièces. Il anathématiſe ces beaux vers que *Cornélie*, dans la Mort de Pompée, adreſſe aux cendres de ſon mari :

> Oui, je jure des dieux la puiſſance ſuprême,
> Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
> Car vous êtes plus cher à ce cœur affligé, etc.

Et voici comme cet homme s'exprime :

« Mettre des cendres au-deſſus de la puiſſance » des dieux qu'on adore, eſt-il rien de plus faux » et de plus inſenſé ? Cette penſée, tournée et » retournée, eſt répétée en mille endroits dans » les tragédies de *Corneille*. Ce fou, qui aux » petites maiſons ſe diſait le *Père éternel*, et

(*) L'édition de 1762 en 12 vol. in 8° du théâtre de *Corneille*, avec le commentaire de M. de *Voltaire*.

„ cet autre, qui ſe croyait *Jupiter*, ne par-
„ laient pas plus follement, etc. ”

Il faut voir quel eſt ici le fou, ſi c'eſt le grand *Corneille* ou ſon détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne ſignifie pas, et ne peut ſignifier que la cendre de *Pompée* eſt au-deſſus de la Divinité, mais que la cendre de ſon époux eſt plus chère à *Cornélie* que les dieux qui n'ont pas ſecouru *Pompée*. Ce ſentiment, qui échappe à une douleur exceſſive, n'a jamais déplu à perſonne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, ſur le théâtre, adorer dévotement *Jupiter* et *Vénus*? que prétend-il? que veut-il? et qui de *Corneille* ou de lui mérite les petites maiſons? Laiſſons ces miſérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux eſt égal au reſpect qu'on a pour le grand *Corneille*.

REPONSE
A UN ACADEMICIEN.

VOUS me reprochez, Monſieur, de n'avoir pas aſſez étendu ma critique dans mes commentaires ſur pluſieurs vers de *Corneille*; vous voudriez que j'euſſe examiné plus ſévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée: (*a*)

Qu'il eût voulu ſouffrir qu'un bonheur de mes armes
Eût vaincu ſes ſoupçons, diſſipé ſes alarmes.
Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

(*a*) Acte III, ſcène IV.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut se dire, et qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des soupçons n'est pas tolérable. Mais il y a tant de fautes de cette espèce, que j'ai craint de charger trop les commentaires. J'ai laissé quelquefois au lecteur le soin d'observer par lui-même les beautés et les défauts.

Prenez donc en ces lieux liberté toute entière,

ne me paraît point un vers assez défectueux pour en faire une note. Vous avez trouvé trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de *Cornélie*. Il me semble que je l'indique assez.

Je ne puis blâmer, avec la même rigueur que vous, ce que *Cornélie* dit au cinquième acte, en tenant l'urne de *Pompée* dans ses mains :

N'attendez pas de moi de regrets ni de larmes ;
Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes.
Les faibles déplaisirs s'amusent à parler,
Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

Il est vrai qu'en général on ne doit point dire de soi qu'on a un grand cœur ; il est vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux ; il est encore vrai que, quand on parle assez longtemps, on ne doit point dire que les faibles déplaisirs s'amusent à parler : mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que *Cornélie* s'impose ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne se vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux, m'a paru

bien, parce que dans ce temps-là ce qu'on appelait charmes, la magie, était extrêmement en vogue, et que même *Sextus Pompée*, fils de *Cornélie*, fut très-connu pour avoir employé les prétendus secrets des sortiléges. *Les faibles déplaisirs s'amusent à parler*, semble signifier ici, *s'amusent à se plaindre*, et *Cornélie* s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers :

Mettant leur haine bas me sauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils sont mauvais, mais ayant déjà remarqué la même faute dans Polyeucte, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes sur Pompée.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous savez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de sévérité; mais je vous assure que je n'ai songé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, sans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont est l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de *Corneille* m'ont paru au-dessus de tout ce qui s'est jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre : je ne pense point ainsi, parce que je suis né en France, mais parce que je suis juste. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de justice que moi aux étrangers; je peux me tromper, mais c'est assurément sans vouloir me tromper.

Le même esprit d'impartialité me fait conven

des extrêmes défauts de *Corneille*, comme de ſes grandes beautés. Vous avez raiſon de dire que ſes dernières tragédies ſont très-mauvaiſes, et qu'il y a de grandes fautes dans ſes meilleures. C'eſt préciſément ce qui me prouve combien il eſt ſublime, puiſque tant de défauts n'ont diminué ni ſon mérite, ni ſa gloire. Je crois de plus qu'il y a des ſujets qui ont par eux-même des défauts abſolument inſurmontables : par exemple, il me ſemble qu'il était impoſſible de faire cinq actes de la tragédie des Horaces ſans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même choſe de Pompée; et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de Rodogune, ſans gâter le caractère de la princeſſe qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obſtacles, qui naiſſent preſque toujours du ſujet même, la prodigieuſe difficulté d'être préciſ et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le ſtyle noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui ſouffrent très-peu d'inverſions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Conſidérez encore la gêne des bienſéances, celle de lier les ſcènes, de façon que le théâtre ne reſte jamais vide; celle de ne faire ni entrer ni ſortir aucun acteur ſans raiſon. Voyez combien nous ſommes aſſervis à des lois que les autres nations n'ont pas connues; vous verrez alors quel eſt le mérite de *Corneille* d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées.

Mais aussi vous voyez qu'il n'est guère possible d'atteindre à la perfection. Les difficultés de l'art, et les limites de l'esprit se montrent par-tout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il est à peine permis à l'homme de prétendre, c'est peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'Athalie, c'est celle d'Iphigénie. J'ai toujours pensé que ce sont-là les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai pensé que le rôle de Phèdre était le plus beau de tous les rôles, sans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui sont restés en possession du théâtre. Ce mérite est si rare, et cet art est si difficile, qu'il faut avouer que depuis *Racine* nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que presque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles? Vous n'êtes content, Monsieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingt ans; voilà presque un siècle entier de perdu. Je suis malheureusement de votre avis: je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oserai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'Oedipe, qui est mieux reçue au théâtre que celle de *Corneille*; mais je crois, avec la même ingénuité, que cette pièce ne vaut pas grand'chose, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid ressouvenir des anciennes amours de *Philoctète* et de *Jocaste*, me paraît insupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur n

ſemblent très-médiocres; et la preuve en eſt que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de *Racine* et de *Corneille*.

J'ai fait toute ma vie une étude aſſidue de l'art dramatique; cela ſeul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre ſe connaiſſait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'eſt ſur ce fondement que je me ſuis cru autoriſé à dire ce que je penſais ſur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre ſous les yeux des objets de comparaiſon. Tantôt je fais voir comment un eſpagnol et un anglais ont traité à peu-près les mêmes ſujets que *Corneille*. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable *Racine*. Quelquefois je cite des morceaux de *Quinault*, dans lequel je trouve, en dépit de *Boileau*, un mérite très-ſupérieur.

Je n'ai pu dire que mon ſentiment. Ce n'eſt point ici un vain diſcours d'appareil, dans lequel on n'oſe expliquer ſes idées, de peur de choquer les idées de la multitude; mais en expoſant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet expoſé que des doutes que chaque lecteur pourra réſoudre.

J'ai toujours ſouhaité, en voyant la tragédie de *Cinna*, que, puiſque *Cinna* a des remords, il les eût immédiatement après la ſcène où *Auguſte* lui dit:

> Cinna, par vos conſeils je retiendrai l'empire,
> Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai penſé ainſi qu'en interrogeant mon propre

cœur ; il m'a semblé que, si j'avais conspiré contre un prince, et si ce prince m'avait accablé de bienfaits dans le temps même de la conspiration, ce serait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs pensent autrement, je ne puis que les laisser dans leur opinion ; mais je sens qu'il ne m'est pas possible de leur sacrifier la mienne.

J'observerai encore, avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la préférence qu'on donne à certains ouvrages sur d'autres. Tel homme préférera Cinna, tel autre Andromaque ; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers ; un homme plein de sentiment sera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en est de même dans tous les arts : ce qui se rapproche le plus de nos mœurs est toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainsi, Monsieur, quand je vous dis que les tragédies d'Athalie et d'Iphigénie me paraissent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaisir à celles qui seront plus de votre goût. Je prétends seulement que, dans ces deux pièces, il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre ; que la magnificence de la poésie y répand ses charmes avec moins d'enflure, et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur ; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautés : mais, comme il y a des beautés de différente espèce, celles qui seront le plus conformes à votre manière de penser seront toujours celles qui devront faire le plus d'effet sur vous.

Je me suis entièrement rapporté à vous sur tout ce qui regarde la grammaire : c'est un article sur lequel il ne peut guère y avoir deux avis; mais pour ce qui regarde le goût, je ne peux faire autre chose que de conserver le mien, et de respecter celui des autres.

SENTIMENT

D'un académicien de Lyon, sur quelques endroits des commentaires de Corneille.

J'AVAIS adopté dans ma jeunesse quelques idées de M. de *Voltaire* sur la poésie ; et sur la manière d'en juger. Les critiques de M. *Clément* m'ont inspiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus instruits que moi, qui les jugeront.

M. de *Voltaire*, en commentant *Corneille*, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le discours que des métaphores qui puissent former une image ou noble, ou agréable. Il condamne ces deux vers d'Héraclius.

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
Ce dessein avec lui serait tombé par terre.

Il blâme sur ce principe ces autres vers d'Héraclius :

Le peuple impatient de se laisser séduire
Au premier imposteur armé pour me détruire
Qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé,
Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Pour sentir, dit-il, combien cela est mal exprimé, mettez en prose ces vers :

La

Le peuple eſt impatient de ſe laiſſer ſéduire au premier impoſteur armé pour me détruire ; qui s'oſant revêtir de ce fantôme aimé, voudra ſervir d'idole à ſon zèle charmé.

Ne ſera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés ? Peut-on ſe vêtir d'un fantôme ? L'image eſt-elle juſte ? Comment peut-on ſe mettre un fantôme ſur le corps ? etc.

M. *Clément* traite ce ſentiment de M. de *Voltaire* de *ridicule exceſſif*. Il l'attaque d'une manière plauſible en ces termes :

" La métaphore eſt principalement conſacrée „ aux choſes intellectuelles qu'elle veut rendre „ ſenſibles par des images frappantes. Ainſi, quand „ on dit : Mon ame s'ouvre à la joie, mon cœur „ s'épanouit, on emprunte l'image d'une fleur „ qui s'ouvre et s'épanouit aux rayons du ſoleil. „ Or, quoiqu'on puiſſe peindre cette fleur, on „ ne peut pas aſſurément peindre de même une „ ame, etc. "

Il me ſemble qu'on doit répondre à M. *Clément* : Ce n'eſt pas de pareilles métaphores que M. de *Voltaire* parle. Elles ſont devenues des expreſſions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit, mon cœur s'ouvre à la joie, la triſteſſe m'abat, l'eſpérance me ranime, a exprimé ces ſentimens par des images fortes et vraies : il a ſenti ſon cœur, qui était auparavant comme ſerré et flétri, ſe dilater en recevant des conſolations : et c'eſt même ce que des peintres, en des temps groſſiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de

rayons qu'on ſuppoſait être ceux de la grâce. La triſteſſe ne jette point une ame ſur le plancher ; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terraſſé par la douleur, et en figurer un autre qui ſe relève avec ſérénité, quand l'eſpérance lui rend ſes forces. Une ame ferme, un cœur dur, tendre, caché, volage, un eſprit lumineux, rafiné, peſant, léger, furent d'abord des métaphores : elles ne le ſont plus, c'eſt le langage ordinaire. M. de *Voltaire* parle de celles qu'un poëte invente. Je crois avec lui qu'il faut abſolument qu'elles ſoient toujours juſtes et pittoreſques. *Un deſſein qui tombe à terre* n'a, ce me ſemble, ni juſteſſe, ni vérité, ni grâce, et il eſt impoſſible de s'en faire une idée. M. *Clément* prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un deſſein eſt tombé par terre*, parce qu'on dit dans la converſation, *ce deſſein a échoué*. Je crois qu'il ſe trompe. Je penſe que le premier qui s'aviſa de dire, *mes deſſeins ont échoué*, ſe ſervit d'une métaphore hardie, noble, frappante, et très-pittoreſque. L'idée en était priſe d'un naufrage ; et les *deſſeins* étaient mis à la place de l'homme ; c'était proprement l'homme qui faiſait naufrage. Il eſt d'uſage de dire qu'un deſſein a échoué ; ce n'eſt plus une métaphore, c'eſt aujourd'hui le mot propre. Il n'en eſt pas de même de *tomber par terre* ; c'eſt une invention du poëte, elle n'a rien de pittoreſque ni de noble ; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci,

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me ſemble auſſi que perſonne n'approuvera

un imposteur qui *s'osant revêtir d'un fantôme aimé, sert d'idole à un zèle charmé.* Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne pense pas qu'on trouvât un seul homme qui osât en prendre la défense.

On a blâmé dans l'Andromaque ce vers d'*Oreste*, qui compare les feux de son amour aux feux qui consument Troye,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'*Arons* dans Brutus, où *Arons* dit, en parlant des remparts de Rome,

Du sang qui les inonde ils semblent ébranlés.

En effet ces figures sont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme* aimé dont on se revêt pour servir d'idole au zèle charmé, paraît encore plus défectueux. C'est ce que le père *Bouhours* appelle du nerveze, dans sa *Manière de bien penser.*

Souvent il arrive que des vers louches, obscurs, mal construits, hérissés de figures outrées, et même remplis de solécismes, font quelque illusion sur le théâtre. La règle que donne M. de *Voltaire*, pour discerner ces vers, me paraît assez sûre. Dépouillez ces vers de la rime et de l'harmonie, réduisez-les en prose; alors le défaut se montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de sa parure.

Je me souviens d'avoir entendu réciter ces vers, dans une tragédie fort extraordinaire.

Du sang de Nonius avec soin recueilli,
Autour d'un vase affreux dont il était rempli,

Au fond de ton palais, j'ai raſſemblé leur troupe,
Tous ſe ſont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduiſez ces vers en proſe, et voyez ſi vous pouvez en faire quelque choſe d'intelligible. Comparez-les enſuite aux vers d'*Eſchyle* ſur un ſujet ſemblable, traduits par *Boileau* dans le traité du ſublime.

Sur un bouclier noir ſept chefs impitoyables,
Epouvantent les Dieux de ſermens effroyables;
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le ſang, jurent de ſe venger.

C'eſt à peu-près la même idée que celle des vers précédens; mais quelle différence! vous trouverez ici non-ſeulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la proſe la plus châtiée.

Le judicieux *Boileau* avait donc très-grande raiſon de dire,

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux ſoléciſme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Eſt toujours, quoi qu'il faſſe, un méchant écrivain.

Je penſe qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la conſtruction la plus hardie, qui ne réſiſte à l'épreuve que M. de *Voltaire* propoſe, et qui ne ſorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconſtant, qu'aurai-je fait fidèle!* eſt peut être la conſtruction la plus haſardée qu'on ait jamais faite. C'eſt un vers, ſi on compte douze ſyllabes; c'eſt de la proſe, ſi on en détache le vers ſuivant. Mais dans l'un et dans l'autre cas

qu'aurais-je fait fidèle eſt mille fois plus énergique que ſi on diſait, qu'aurais-je fait ſi tu avais été fidèle? Ce tour ſi nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expreſſions que *Boileau* appelle *trouvées*, qui font un effet merveilleux dans la place où un homme de génie les emploie: elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. *Clément* croit que M. de *Voltaire* veut dire qu'il faut tourner en proſe un vers, en lui ſubſtituant d'autres expreſſions pour en bien juger. C'eſt préciſément le contraire. Il faut laiſſer la conſtruction entière, telle qu'elle eſt, avec tous les mots tels qu'ils ſont, et en ôter ſeulement la rime.

M. de *la Motte* ſembla prétendre que l'inimitable *Racine* n'était pas poëte; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première ſcène de Mithridate, en conſervant ſcrupuleuſement tout le reſte, comme il le devait pour ſon deſſein. M. de *Voltaire* lui démontra, ſi je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était auſſi bon poëte qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi? C'eſt qu'on ne trouva pas dans toute cette ſcène de Mithridate, délivrée de l'eſclavage de la rime, un ſeul mot qui ne fût à ſa place, pas une conſtruction vicieuſe, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obſcur, de haſardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que *Racine* avait ſurmonté ſans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grâce. C'eſt certai-

nement ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles scènes de *Cornélie*, de *Pauline*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons Rodogune dont la dernière scène est un chef-d'œuvre, et lisons le commencement de cette pièce fameuse dégagée seulement de la rime.

« Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous » luit enfin qui doit dissiper la *nuit d'un trouble* » *si long*, ce grand jour où l'hyménée étouffant » la vengeance, remet l'intelligence entre le » Parthe et nous, affranchit la princesse, et » nous fait pour jamais un lien de la paix du » motif de la guerre. Mon frère, ce grand jour » est venu où notre reine, cessant de tenir plus » la *couronne incertaine*, doit rompre son silence » obstiné aux yeux de tous, nous déclarer l'aîné » de deux princes *jumeaux*, et l'avantage seul » d'un *moment de naissance* dont elle a caché la » connaissance jusqu'ici, mettant le sceptre dans » la main *au* plus heureux, va faire l'un sujet, » et l'autre roi. Mais n'admirez-vous point que » cette même reine *le* donne pour époux à » l'objet de sa haine, et n'en doit faire un roi » qu'afin de couronner celle qu'elle aimait à *gêner* » dans les fers ? *Rodogune*, traitée par elle en » esclave, *va être montée par elle* sur le trône, etc. »

En lisant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il est mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la représentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour, en quatre vers; une *nuit d'un* trouble, une princesse *affranchie*, sans que je sache encore quelle est cette princesse; un *motif* de

la guerre qui devient un lien de la paix, sans que je puisse deviner quel est ce motif, quelle est cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel est le personnage qui parle. Je vois une reine qui cesse de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le sceptre dans la main *au plus heureux*; mais on ne m'apprend pas seulement le nom de cette reine. J'apprends seulement que *Rodogune va être montée* sur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités se manifestent à moi bien plus aisément dans la prose, que lorsqu'elles m'étaient déguisées par la rime et par la déclamation. Je suis confirmé alors dans le principe de M. de *Voltaire*, qui établit que, pour bien juger si des vers sont corrects, il faut les réduire en prose. M. *Clément* dit que *ce système est celui d'un fou*. Je ne crois point être fou en l'adoptant; j'espère seulement que M. *Clément* aura un jour une raison plus sage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots sur les injures atroces que M. *Clément* dit à M. de *la Harpe*, dans sa dissertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuse d'avoir fait une partie des commentaires sur le théâtre de *Corneille* par un motif d'intérêt, et il hasarde cette calomnie pour l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber sur celui qui les prodigue si injustement. Je n'ai jamais vu M. de *Voltaire*; mais je suis assez instruit de ses procédés envers la famille de *Pierre Corneille*, et du sentiment de tous les honnêtes gens, pour savoir combien ils

réprouvent les invectives odieuſes de M. *Clément*, qui ſont auſſi déplacées que ſes critiques. J'ai peu vu M. de *la Harpe*; je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'académie, et par des pièces de poëſie qui reſpirent le bon goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. *Clément*, condamnent unanimement cette fureur groſſière avec laquelle il amène ici le nom de M. de *la Harpe* pour l'inſulter ſans aucune raiſon. On eſt bien ſurpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures déjà oublié contre M. de *Saint-Lambert* et tant d'autres gens de lettres ſi eſtimables, il veuille perſuader au public que MM. de *Voltaire* et de *la Harpe* ont travaillé de concert à décrier le grand *Corneille*, tandis que l'auteur de Zaïre, d'Alzire, de Mérope, de Brutus, de Sémiramis, de Mahomet, de l'Orphelin de la Chine, de Tancrède, eſt à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du Cid, d'Horace, de Cinna, de Polyeucte, de Pompée, tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthouſiaſme, tandis qu'à peine il critique Pertharite, Théodore, Dom Sanche, Attila, Pulcherie, Agéſilas, Suréna; enfin, tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur ſi grand et ſi inégal, que pour augmenter la dot de ſa vertueuſe deſcendante.

Il m'a paru que le commentateur de *Corneille* n'avait eu en vue que la vérité, et l'inſtruction des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'académie, lorſqu'elle

jugea

jugea le Cid, il mêle à tout moment la juste louange à la juste critique. J'aime à voir comme il craint souvent de décider. Voici comme il s'exprime sur une difficulté qu'il se propose dans l'examen du troisième acte de Cinna. *C'est sur quoi les lecteurs, qui connaissaient le cœur humain, doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.* J'aime sur-tout à voir avec quel respect, avec quels sentimens d'un cœur pénétré il met Cinna au-dessus de l'Electre et de l'Oedipe de *Sophocle*, ces deux chefs-d'œuvre de la Grèce; et cela même en relevant de très-grands défauts dans Cinna. M. de *Voltaire* m'a paru un homme passionné de l'art, qui en sent les beautés avec idolâtrie, et qui est choqué très-vivement des défauts. Un libraire m'a assuré qu'il se traite ainsi lui-même; et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de société, qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. *Clément* avec l'auteur de Cinna, et avec celui de Mahomet? De quel droit se met-il entre eux? Pourquoi ce déchaînement contre tous ses contemporains? Faut-il aboyer ainsi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maison! que ne donne-t-il plutôt des exemples! que ne donne-t-il sa tragédie de Médée! nous lui applaudirons si elle est bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature; mais tant qu'il fatiguera le public de satires en prose, et d'injures personnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES
SUR LES DISCOURS
DE CORNEILLE,

Imprimés à la ſuite de ſon théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.

PREMIER DISCOURS,

Du poëme dramatique.

PAGE 401..... *Il faut obſerver l'unité d'action, de lieu et de jour; perſonne n'en doute.*

On en doutait tellement du temps de *Corneille*, que ni les Eſpagnols, ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens ſeuls l'obſervèrent. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. *La Motte*, homme de beaucoup d'eſprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette héréſie en littérature n'a pas fait fortune.

P. 402. *On en eſt venu juſqu'à établir une maxime très-fauſſe : qu'il faut que le ſujet d'une tragédie ſoit vraiſemblable.*

Cette maxime, au contraire, eſt très-vraie en quelque ſens qu'on l'entende. *Boileau* dit avec raiſon dans ſon Art poëtique:

Jamais au ſpectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.
Une merveille abſurde eſt pour moi ſans appas.
L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

P. 402. *Il n'eſt pas vraiſemblable que Médée tue ſes enfans, que Clytemneſtre aſſaſſine ſon mari, qu'Oreſte poignarde ſa mère, mais l'hiſtoire le dit, etc.*

Cela n'eſt pas commun. Mais cela n'eſt pas ſans vraiſemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'eſt pas le

maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils sont dans la nature. C'est ce qui les rend si convenables à la tragédie qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

P. 402. *Il n'est ni vrai, ni vraisemblable qu'Andromède, exposée à un monstre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.*

Il semble que les sujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, soient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des métamorphoses d'*Ovide*. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs.

P. 405. *Quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.*

Il nous semble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raisonner avec un jugement plus solide: il est beau de voir l'auteur de Cinna et de Polyeucte creuser ainsi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne; on pensait que c'était faute de connaître son art, qu'il connaissait pourtant si bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en sentiment que les étaler en préceptes: et il distingue très-finement les situations, dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion.... Ce sont les passions qui sont l'ame de la tragédie. Par conséquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse.

Pourquoi donc *Corneille*, dans plus de la moitié de ses pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et presque rien aux grands mouvemens des passions? La raison en est, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de son esprit. Dans son Othon, par exemple, tous les personnages raisonnent et pas un n'est animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple

que celui de Mélite. Cette comédie n'eſt aujourd'hui connue que par ſon titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de *Corneille*.

P. 407. *La ſeconde utilité du poëme dramatique ſe rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.*

Ni dans la tragédie, ni dans l'hiſtoire, ni dans un diſcours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poéſie, il ne faut peindre la vertu odieuſe et le vice aimable. C'eſt un devoir aſſez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre: mais de ſavoir s'il faut que le crime ſoit toujours récompenſé et la vertu toujours punie ſur le théâtre; c'eſt une autre queſtion. La tragédie eſt un tableau des grands événemens de ce monde; et malheureuſement plus la vertu eſt infortunée, plus le tableau eſt vrai. Intéreſſez; c'eſt le devoir du poëte: rendez la vertu reſpectable; c'eſt le devoir de tout homme.

P. 408. *Il eſt certain que nous ne ſaurions voir un honnête homme ſur notre théâtre, ſans lui ſouhaiter de la proſpérité, et nous fâcher de ſes infortunes.*

On ne ſort point indigné contre *Racine* et contre les comédiens, de la mort de *Britannicus* et de celle d'*Hippolite*. On ſort enchanté du rôle de *Phèdre* et de celui de *Burrhus*; on ſort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus;

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De ſon ouvrage en vous laiſſe un long ſouvenir.

C'eſt là le grand point. C'eſt le ſeul moyen de s'aſſurer un ſuccès éternel. C'eſt le mérite d'*Auguſte* et de *Cinna*, c'eſt celui de *Sévère* dans Polyeucte.

P. 409. *La quatrième utilité du théâtre conſiſte en la purgation des paſſions, par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Pour la purgation des paſſions, je ne ſais pas ce que c'eſt que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, ſelon *Ariſtote*. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre ame pendant deux heures, ſelon la nature; et comment il en réſulte un plaiſir très-noble et très-délicat, qui n'eſt bien ſenti que par les eſprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'ame, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

P. 409. *Le poëme eſt compoſé de deux ſortes de parties. Les unes ſont appelées parties de quantité ou d'extenſion... Les autres ſe peuvent nommer des parties intégrantes.*

Il eſt à croire que ni *Molière*, ni *Racine*, ni *Corneille* lui-même, ne penſèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

P. 410. *Ariſtote définit ſimplement* (*la comédie*) *une imitation de perſonnes baſſes et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me ſatisfait point.*

Corneille a bien raiſon de ne pas approuver la définition d'*Ariſtote*, et probablement l'auteur du Miſanthrope ne l'approuva pas davantage. Apparemment *Ariſtote* était ſéduit par la réputation qu'avait uſurpée ce bouffon d'*Ariſtophane*, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ſes ſemblables. *Ariſtote* prend ici la partie pour le tout, et l'acceſſoire pour le principal. Les principaux perſonnages de *Ménandre* et de *Térence*, ſon imitateur, ſont honnêtes. Il eſt permis de mettre des coquins ſur la ſcène. Mais il eſt beau d'y mettre des gens de bien.

Ibid. *Lorſqu'on met ſur la ſcène une ſimple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les perſonnes ſoient illuſtres, l'action le ſoit aſſez pour s'élever juſqu'à la tragédie.*

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille*. Bérénice ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile *Racine* trouva, à la vérité, le ſecret de faire de ce ſujet une pièce très-intéreſſante. Mais ce n'eſt pas une tragédie. C'eſt, ſi l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très-belle paraphraſe de *Sapho*, et non pas de *Sophocle*, une élégie charmante; ce ſera tout ce qu'on voudra; mais ce n'eſt point, encore une fois, une tragédie.

P. 413. *Je connais des gens d'eſprit, et des plus ſavans*

en l'art poëtique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le Cid et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs.

Ces savans en l'art poëtique ne paraissent pas savans dans la connaissance du cœur humain. *Corneille* en savait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'est que, dans les premiers temps si tumultueux de la grande réputation du Cid, les ennemis de *Corneille* lui reprochaient d'avoir marié *Chimène* avec le meurtrier de son père, le propre jour de sa mort, ce qui n'était pas vrai; au contraire, la pièce finit par ce beau vers:

Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

P. 415. *L'action doit avoir une juste grandeur.... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes... excluent les actions momentanées qui n'ont pas ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace qui se fait tout d'un coup, etc.*

Tout ce qu'ont dit *Aristote* et *Corneille* sur ce commencement, ce milieu et cette fin, est incontestable; et la remarque de *Corneille*, sur le meurtre de *Camille*, par *Horace*, est très-fine. On ne peut trop estimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ses ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cause de ce défaut et qui l'explique.

P. 416. *Quelques-uns réduisent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.*

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents; il n'importe. Ce ne sera pas trop de deux mille vers, s'ils sont bien faits, s'ils sont intéressans. Ce sera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il est vrai que, depuis l'excellent *Racine*, nous avons eu des tragédies très-longues, et généralement très-mal écrites qui ont eu de grands succès, soit par la force du sujet, soit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du style, soit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très-vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-

huit cents vers obscurs, enflés, pleins de solécismes ou de lieux communs pires que des solécismes. Ils peuvent passer sur le théâtre à la faveur d'une déclamation imposante ; mais ils sont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

P. 417. *Je viens à la seconde partie du poëme qui sont les mœurs.... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de* bonnes, *qu'il faut qu'elles soient* vertueuses.

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si *Aristote* avait dit, il faut que les mœurs soient vraies, au lieu de dire, il faut que les mœurs soient bonnes, on l'aurait très-bien entendu. On ne nierait jamais que *Louis XI* doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés ; *Louis XII* juste envers ses sujets, faible avec les étrangers ; *François I* brave, ami des arts et des plaisirs ; *Catherine de Médicis* intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

P. 418. *La poëſie (dit Aristote) est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.*

Meilleurs est encore ici une équivoque d'*Aristote* ; il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poésie ; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au-dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez *Aristote* à *bon* et à *meilleur*, ne signifiassent pas précisément ce que nous leur faisons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

P. 419. *C'est ce qui me fait douter si le mot grec βελτιους a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes.*

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéans* ? En

effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté* est opposé à *colère*; fainéant est opposé à *laborieux*.

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du Cid, des Horaces, de Cinna.

P. 422. *Aristote dit que la tragédie se peut faire sans mœurs.*

Peut-être qu'*Aristote* entendait, par des tragédies sans mœurs, des pièces fondées uniquement sur des aventures funestes qui peuvent arriver à tous les personnages, soit qu'ils aient des passions ou qu'ils n'en aient pas; soit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'*Oedipe*, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de son caractère et de ses mœurs.

Qu'une princesse, ayant appris la mort de son mari tué sur le rivage de la mer, aille lui dresser un tombeau, et qu'elle voie le corps de son fils étendu mort sur le même rivage; cela est déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princesse.

Au contraire, les destinées d'*Emilie*, de *Roxane*, de *Phèdre*, d'*Hermione*, dépendent de leurs mœurs. Aussi les pièces de caractère sont bien supérieures à celles qui ne représentent que des aventures fatales.

P. 424. *Il y a cette différence.... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art.... et que l'autre doit le cacher.*

Grande règle, toujours observée par *Racine* et par *Molière*, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la société, savoir s'oublier soi-même. *Corneille*, qui aimait à disserter, rend quelquefois ses personnages trop dissertateurs; et sur-tout, dans ses dernières pièces, il met le raisonnement à la place du sentiment.

Ibid. *La diction dépend de la grammaire.*

Oui; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de *Corneille* dans ses premières tragédies.

Ibid. *Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la musique de nos poëmes. Une chanson y a quelquefois bonne grâce.*

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'eſt fait de grands changemens. La muſique s'eſt introduite avec beaucoup de ſuccès dans de petites comédies ; et ce nouveau genre de ſpectacle a pris le nom d'opéra comique.

Ibid. *Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui ſont le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur, etc.*

Il eſt difficile d'appliquer à notre uſage le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur des Grecs ; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui ſont deux petites pièces de vers détachées ; dans la première, on demande l'indulgence des ſpectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer ; dans la ſeconde, on fait des plaiſanteries, et ſur-tout des allufions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'eſt une eſpèce de farce récitée par un ſeul acteur. Cette facétie n'eſt pas admiſe en France, et pourra l'être ; tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaiſes.

P. 426. *Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes ſuivans, qu'il ne ſoit connu par le premier. Cette maxime eſt nouvelle et aſſez ſévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.*

Cette maxime nouvelle, établie par *Corneille*, était très-judicieuſe. Non-ſeulement il eſt utile pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les perſonnages eſſentiels ſoient annoncés dès le premier acte ; mais cette ſage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le ſpectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit ſervir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer ; ne fût-il qu'un ſubalterne. Rien ne fait mieux voir combien *Corneille* avait approfondi tous les ſecrets de ſon art.

Molière, ſi admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaiſanterie, a manqué à cette règle de *Corneille*. Dans la plupart de ſes dénouemens, les perſonnages ne ſont pas aſſez annoncés, aſſez préparés.

P. 427. *Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de Cinna, j'aurais pu la faire entrer au quatrième.*

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître *Livie*. Elle ne sert qu'à dérober à *Auguste* le mérite et la gloire d'une belle action. *Corneille* n'introduisit *Livie* que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de *Sénèque* sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'*Auguste* eût donné le consulat à un homme très-peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

P. 428. *La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles.... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre.*

C'est un grand coup de l'art, en effet; c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où *Cinna* vient de rendre compte à *Emilie* de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'*Auguste*, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup *Auguste* mande *Cinna* et *Maxime* les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert; on tremble pour eux. Et c'est-là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

Ibid. *Euripide a usé assez grossièrement* (*du prologue.*) Toutes les tragédies d'*Euripide* commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme *Vénus* dans Phèdre et Hippolyte.

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'Iphigénie en Tauride, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à *Tantale* dont elle fait l'histoire. *Corneille* a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est surprenant, c'est que ce défaut, qui semblerait venir de l'enfance de l'art, ne se trouve point dans *Sophocle*, un peu antérieur à *Euripide*. Ce sont toujours dans les tragédies de *Sophocle* les principaux acteurs qui expliquent le sujet de la pièce, sans paraître vouloir l'expli-

quer; leurs desseins, leurs intérêts, leurs passions s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'ame dès la première scène.

P. 430. *Plaute a cru remédier à ce désordre d'Euripide en introduisant un prologue détaché*, etc.

Plaute fait encore pis; non-seulement il fait paraître d'abord *Mercure* dans l'Amphitryon pour annoncer le sujet de sa tragi-comédie, pour prévenir les spectateurs sur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troisième acte, il dépouille *Jupiter* de son rôle d'acteur. Ce *Jupiter* adresse la parole au public, l'instruit de tout et lui annonce le dénouement. C'est prendre assurément bien de la peine, pour ôter aux spectateurs tout leur plaisir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les basses plaisanteries qu'*Horace* condamne dans *Plaute*; tant le sujet d'Amphitryon est piquant, intéressant et comique par lui-même.

Ibid. *Térence, qui est venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.*

Les prologues de *Térence* sont dans un goût qui est encore imité par les Anglais. C'est un discours en vers adressé aux auditeurs pour se les rendre favorables. Ce discours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues sont toujours composés par un ami de l'auteur. *Térence* employa presque toujours ces prologues à se plaindre de ses envieux, qui se servaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre est honteuse pour les beaux arts.

P. 431. *Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne pense pas qu'on n'y puisse raisonnablement introduire que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poëtique qui fait un grand accommodement de théâtre*

Il reste à savoir si ces fictions poëtiques font au théâtre un accommodement si heureux; le prologue de la *Nuit* et de *Mercure* dans l'Amphitryon de *Molière*, réussit autant que la pièce même. Mais c'est qu'il est plein d'esprit, de grâces et de bonnes plaisanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre.

On admira l'art avec lequel *Quinault* fut joindre l'éloge de *Louis XIV* avec le ſujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la muſique. Le ſiècle de grandeur et de proſpérité qui produiſait ces brillans ſpectacles, augmentait encore leur prix.

P. 432. *Ariſtote blâme fort les épiſodes détachés.*

Un épiſode inutile à la pièce eſt toujours mauvais; et, en aucun genre, ce qui eſt hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'eſprit. Nous avons dit ailleurs que le Cid réuſſit malgré l'infante, et non pas à cauſe de l'infante. *Corneille* parle ici en homme modeſte et ſupérieur.

P. 435. *Quoique l'auteur (de Mariamne) eût bien mérité ce beau ſuccès, par le grand effort d'eſprit qu'il avait fait à peindre les déſeſpoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en ſoutenait le perſonnage, y contribuait beaucoup.*

La Mariamne de *Triſtan* eut, en effet, long-temps une très-grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien *Baron*, que, lorſqu'il voulut débuter, *Louis XIV* lui feſait quelquefois réciter des vers de Mariamne; les belles pièces de *Corneille* la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

De la tragédie.

PAGE 437. *La tragédie a ceci de particulier, que par la pitié et la crainte elle purge de ſemblables paſſions.*

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des paſſions dans le commentaire ſur le premier diſcours. Nous penſons avec *Racine*, qui a pris le *Phobos* et l'*Eleos* pour ſa deviſe, que, pour qu'un acteur intéreſſe, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on ſoit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le ſpectateur faſſe enſuite quelque retour ſur lui-même; qu'il examine, ou non, quels ſeraient ſes ſentimens s'il ſe trouvait dans la ſituation du perſonnage qui l'intéreſſe; qu'il ſoit purgé, ou qu'il ne ſoit pas purgé, c'eſt, ſelon nous, une queſtion fort oiſeuſe.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions sur un sujet aussi frivole, et en ajouter encore une seizième; cela n'empêchera pas que tout le secret ne consiste à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans le Cid.

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis...
Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poëte aurait manqué son coup.

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

P. 439. *Ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre, celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres pour la mériter.*

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de républiques; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-dessus du commun; non-seulement parce que le destin des Etats dépend du sort de ces personnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un paysan de Leuctres, nommé *Scédase*, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que Cinna et Iphigénie. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que Ste *Théodore* fut envoyée, supposé que cette *Théodore* ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à cette espèce de supplice; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

P. 440. (*Aristote*) *ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.*

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres saints, nous dirons que l'histoire de *Job* est une espèce de drame, et qu'un homme très-vertueux y tombe dans les plus grands malheurs; mais c'est pour

l'éprouver, et le drame finit par rendre *Job* plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de Britannicus, ſi ce jeune prince n'eſt pas un modèle de vertu, il eſt du moins entièrement innocent; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoiſonneur triomphe. *Cet événement eſt tout-à-fait injuſte.* Pourquoi donc Britannicus a-t-il eu enfin un ſi grand ſuccès, ſur-tout après des connaiſſeurs et des hommes d'Etat? c'eſt par la beauté des détails, c'eſt par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verſer de larmes, mais elle attache l'eſprit, elle intéreſſe; et le charme du ſtyle entraîne tous les ſuffrages, quoique le nœud de la pièce ſoit très-petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce ſujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réuſſir que par l'éloquence de *Racine.*

Ibid. *Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme paſſe du malheur à la félicité.*

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des ſuccès permanens, et dans leſquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel eſt au comble de la gloire; mais au moins il eſt puni par ſes remords. La tragédie eſt le tableau de la vie des grands: ce tableau n'eſt que trop reſſemblant, quand le crime eſt heureux. Il faut autant d'art, autant de reſſources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

P. 443. *Un des interprètes d'Ariſtote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des paſſions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de ſa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.*

Après tout ce qu'a dit judicieuſement *Corneille* ſur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'*Ariſtote*, qui penſe que ce philoſophe n'imagina ſon galimatias de la purgation des paſſions, que pour ruiner le galimatias de *Platon*, qui veut chaſſer la tragédie et la comédie, et le poëme épique de ſa république

imaginaire. *Platon*, en rendant les femmes communes dans son Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une *Hélène*; et *Aristote*, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions. Que résulte-t-il de cette vaine dispute? qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* sans se soucier d'être purgé.

P. 444. *Notre siècle n'a vu* (*les conditions qu'Aristote demande*) *que dans le Cid.*

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'est beau que parce qu'il est très-touchant.

Ibid. *L'exclusion des personnes tout-à-fait vertueuses qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre.*

Un martyr qui ne serait que martyr serait très-vénérable, et figurerait très-bien dans la vie des saints, mais assez mal au théâtre. Sans *Sévère* et *Pauline*, Polyeucte n'aurait point eu de succès.

Ibid. *S'il est bien amoureux... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime.*

On s'intéresse pour un jeune criminel que la passion emporte, et qui avoue ses fautes, témoin *Venceslas* et *Rhadamiste*.

P. 447. *La perfection de la tragédie consiste... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le Cid, et Placide dans Théodore.*

Il est triste de mettre *Placide* à côté du Cid.

P. 448. *On désapprouve sa manière d'agir; (de Félix,) mais cette aversion... n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.*

La conversion miraculeuse de *Félix* le réconcilie, sans doute, avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

P. 449. *Qu'un indifférent* (*dit Aristote*) *tue un indifférent, cela ne touche guère... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui fait l'action.*

Aristote montre ici un jugement bien saint, et une

grande connaiſſance du cœur de l'homme. Preſque toute tragédie eſt froide ſans les combats des paſſions.

P. 451. *Diſons donc* (*que cette condamnation*) *ne doit s'entendre que de ceux qui connaiſſent la perſonne qu'ils veulent perdre, et s'en dédiſent par un ſimple changement de volonté, ſans aucun événement notable qui les y oblige.*

Il nous ſemble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'*Ariſtote* a dû entendre. Si un homme commence une action funeſte et ne l'achève pas ſans avoir un motif ſupérieur et tragique qui le force, il n'eſt alors qu'inconſtant et puſillanime; il n'inſpire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête; et un tel dénouement peut faire un très-bel effet; ou bien le crime commencé par lui eſt puni avant d'être achevé, et le ſpectateur eſt encore plus content.

P. 453. *Le poëme d'Oedipe excite peut-être autant de commiſération que le Cid ou Rodogune; mais il en doit une partie à Dircé.*

Il eſt toujours étonnant que *Corneille* ait cru que ſa *Dircé* ait pu faire quelque ſenſation dans ſon Oedipe.

Ibid. *Cela ſe voit manifeſtement en la mort de Criſpe, faite par un de leurs plus beaux eſprits, Jean-Baptiſte Chiraldelli, etc.*

On ne connait plus guère la mort de *Criſpe*, de *Jean-Baptiſte Chiraldelli*, et pas davantage celle du jéſuite *Stéphonits*. Mais il eſt clair qu'il n'y a preſque rien de tragique dans cette pièce, ſi *Conſtantin* ne connaît pas ſon fils, s'il n'y a point dans ſon cœur de combats entre la nature et la vengeance.

P. 455. *J'eſtime donc... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'hiſtoire ou de la fable.*

C'eſt ici une grande queſtion, s'il eſt permis d'inventer le ſujet d'une tragédie. Pourquoi non? puiſqu'on invente toujours les ſujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des ſuccès durables à la repréſentation et à la lecture. Peut-être même ces ſortes de pièces ſont plus difficiles à faire que les autres. On n'y eſt pas ſoutenu par cet intérêt

intérêt qu'inſpirent les grands noms connus dans l'hiſtoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'eſprit du ſpectateur. Il eſt au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul beſoin de l'inſtruire; et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidelle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte; mais dans une tragédie où tout eſt inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros; il faut intéreſſer pour des perſonnages dont votre auditoire n'a aucune connaiſſance. La peine eſt double; et, ſi votre ouvrage ne tranſporte pas l'ame, vous êtes doublement condamné. Il eſt vrai que le ſpectateur peut vous dire: ſi l'événement que vous me préſentez était arrivé, les hiſtoriens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies hiſtoriques dont les événemens lui ſont inconnus: ce qui eſt ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, ſont pour lui la même choſe. Il ne s'agit ici que d'intéreſſer.

Inventez des reſſorts qui puiſſent m'attacher.

Il ne faut pas, ſans doute, choquer l'hiſtoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met ſur la ſcène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraiſemblable, qu'elle ſoit touchante et tragique, que le ſtyle ſoit pur, que les vers ſoient beaux; et je vous réponds que vous réuſſirez.

P. 457. *Les apparitions de Vénus et d'Eole ont eu bonne grâce dans Andromède.*

Pas ſi bonne grâce.

P. 458. *Qu'aurait-on dit, ſi, pour démêler Héraclius de Martian, après la mort de Phocas, je me fuſſe ſervi d'un ange?*

Nous avouons ingénûment que nous aimerions preſque autant un ange deſcendant du ciel, que le froid procès par écrit qui ſuit la mort de *Phocas*, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice *Conſtantine*, lettre qui pourrait encore produire bien des conteſtations.

Louis Racine, fils du grand *Racine*, a très-bien remarqué les défauts de ce dénouement d'*Héraclius*, et de

cette reconnaiſſance qui ſe fait après la catastrophe ; nous avons toujours été de ſon avis ſur ce point. Nous avons toujours penſé qu'un dénouement doit être clair, naturel, touchant ; qu'il doit être, s'il ſe peut, la plus belle ſituation de la pièce. Toutes ces beautés ſont réunies dans Cinna. Heureuſes les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement et qui finiſſent de même !

Ibid. *Je ne condamnerai jamais perſonne pour en avoir inventé ; mais je ne me le permettrai jamais.*

Nous ne voyons pas pourquoi *Corneille* ne ſe ſerait pas permis une tragédie, dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous ſemble qu'un tel ſujet pourrait produire un très-beau cinquième acte. Il inſpirerait cette crainte et cette pitié qui ſont l'ame du ſpectacle tragique.

P. 459. *Ariſtote... dit... qu'il ne faut pas changer les ſujets reçus.*

Nous penſons qu'on pourrait changer quelque circonſtance principale dans les ſujets reçus, pourvu que ces circonſtances changées augmentaſſent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

P. 460. *Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.*

Médée ne doit point tuer ſes enfans devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel ſpectacle révolterait des cannibales et des inquiſiteurs même. *Cadmus* ne peut guère être changé en ſerpent qu'à l'opéra. Nous aurions ſouhaité qu'*Horace* eût dit *averſor et odi*, au lieu de *incredulus odi* ; car le ſujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable paſſant pour une vérité, le ſpectateur n'eſt point *incredulus* ; mais il eſt révolté, il recule ; il fuit à l'aſpect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphoſe de *Cadmus* en ſerpent, et de *Progné* en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'hiſtoire. Mais l'exécution de ces prodiges ſerait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuſe

ferait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfans et de vieilles imbécilles.

P. 463. *Aristote. . . nous apprend que le poëte n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire.*

Tout ce que dit ici *Corneille* sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'*Oreste* et d'*Electre*, est si judicieux que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce sujet si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'*Aristote*, de représenter les événemens *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'*Oedipe*, il faut que ce malheur arrive. Voilà le nécessaire. Un vieillard lui apprend qu'il est incestueux et parricide, et lui en donne de funestes preuves. Voilà le vraisemblable.

P. 471. *On peut m'objecter que le même philosophe dit qu'au regard de la poésie, on doit préférer l'impossible croyable au possible incroyable*, etc.

Il nous semble que *Corneille* aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier *Aristote* avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'est que *l'impossible croyable et le possible incroyable*. On a beau donner la torture à son esprit, l'impossible ne sera jamais croyable; l'impossible, selon la force du mot, est ce qui ne peut jamais *arriver*. C'est abuser de son esprit que d'établir de telles propositions; c'est en abuser encore de vouloir les expliquer. C'est vouloir plaisanter, de dire que, quand une chose est faite, il est

impossible qu'elle ne soit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces questions sont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, si DIEU pouvait se changer en citrouille, et si, en montant à une échelle, il pouvait se casser le cou.

P. 475. *J'ai fait voir qu'il y a des choses sur qui nous n'avons aucun droit; et, pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins resserré, selon que les sujets sont plus ou moins connus.*

Voilà tout le précis de cette dissertation: ne changez rien d'important dans la mort de *Pompée*, parce qu'elle est connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de *Pertharite* et de *don Sanche d'Arragon*, parce que ces gens-là ne sont connus de personne.

TROISIEME DISCOURS.

Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.

PAGE 477. *Je tiens donc... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.*

Nous pensons que *Corneille* entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnées; un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses Horaces, et la mort inattendue de *Camille*, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer Théodore. Ce n'est pas la double action, la double intrigue qui rend Théodore une mauvaise tragédie; c'est le vice du sujet; c'est le vice de la diction et des sentimens; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifeſtement deux intrigues dans l'Andromaque de *Racine*, celle d'*Hermione* aimée d'*Oreſte*, et dédaignée de *Pyrrhus*, celle d'*Andromaque* qui voudrait ſauver ſon fils, et être fidelle aux mânes d'*Hector*. Mais ces deux intérêts, ces deux plans ſont ſi heureuſement rejoints enſemble, que, ſi la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques ſcènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de *Térence* que de *Sophocle*, elle ſerait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans la Mort de Pompée, il y a trois à quatre actions, trois à quatre eſpèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut eſt peu de choſe en comparaiſon des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre Caton d'*Addiſſon* péche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'inſipidité des froids amours, et d'une conſpiration en maſque. Sans cela *Addiſſon* aurait pu, par l'éloquence de ſon ſtyle noble et ſage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raiſon de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puiſſe y parvenir que par pluſieurs autres actions imparfaites. Il nous ſemble qu'une ſeule action ſans aucun épiſode, à peu près comme dans Athalie, ſerait la perfection de l'art.

P. 480. *Il y a grande différence* (*dit Ariſtote*) *entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cauſe des autres.*

Cette maxime d'*Ariſtote* marque un eſprit juſte, profond et clair. Ce ne ſont pas-là des ſophiſmes et des chimères à la *Platon*. Ce ne ſont pas-là des idées archétypes.

Ibid. *La liaiſon des ſcènes... eſt un grand ornement dans un poëme.*

Cet ornement de la tragédie eſt devenu une règle, parce qu'on a ſenti combien il était devenu néceſſaire.

P. 484. *Je n'ai pas beſoin de contredire Ariſtote pour me juſtifier ſur* (*le char de Médée.*)

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent?

Applaudir au bon ſens de *Corneille* autant qu'à ſes grands talens.

Ibid. *Ariſtote ne preſcrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq*, etc.

Cinq actes nous paraiſſent néceſſaires; le premier expoſe le lieu de la ſcène, la ſituation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs deſſeins; le ſecond commence l'intrigue; elle ſe noue au troiſième; le quatrième prépare le dénouement qui ſe fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'etendue l'énerverait. Il en eſt comme d'un repas d'appareil: s'il dure trop peu, c'eſt une halte; s'il eſt trop long, il ennuie et il dégoûte.

P. 485. *Il faut, s'il ſe peut, y rendre raiſon de l'entrée et de la ſortie de chaque acteur.*

La règle qu'un perſonnage ne doit ni entrer ni ſortir ſans raiſon, eſt eſſentielle; cependant on y manque ſouvent. Il faut un deſſein dans chaque ſcène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'eſt plus difficile et plus rare.

P. 486. *Ariſtote veut que la tragédie bien faite ſoit belle et capable de plaire ſans le ſecours des comédiens et hors de la repréſentation.*

Ariſtote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaiſe à la lecture, il faut que tout y ſoit naturel, et qu'elle ſoit parfaitement écrite. Il y a quelques fautes de ſtyle dans Cinna. On y a découvert auſſi quelques défauts dans la conduite et dans les ſentimens; mais, en général, il y règne une ſi noble ſimplicité, tant de naturel, tant de clarté; le ſtyle a tant de beautés qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en ſera pas de même d'Héraclius et de Rodogune; elles réuſſiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction dans Héraclius n'eſt ſouvent ni noble ni correcte. L'intrigue fait peine à l'eſprit, la pièce ne touche point le cœur; Rodogune, juſqu'au cinquième acte, fait peu d'effet ſur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie, dénuée de vraiſemblance et de raiſon, charme à la lecture par la

beauté continue du ſtyle, comme la tragédie d'Eſther. On rit du ſujet, et on admire l'auteur. Ce ſujet, en effet, reſpectable dans nos ſaintes écritures, révolte l'eſprit par-tout ailleurs. Perſonne ne peut concevoir qu'un roi ſoit aſſez ſot pour ne pas ſavoir au bout d'un an de quel pays eſt ſa femme, et aſſez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à ſon miniſtre. L'ivreſſe de l'idolâtrie pour *Louis XIV*, et la baſſeſſe de la flatterie pour madame de *Maintenon*, faſcinèrent les yeux à Verſailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction eſt ſi grand que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur pluſieurs de cette pièce. C'eſt ce qui n'eſt arrivé à aucune des vingt dernières pièces de *Corneille*. Quelque choſe qu'on écrive, ſoit vers, ſoit proſe, ſoit tragédie ou comédie, ſoit fable ou ſermon, la première loi eſt de bien écrire.

P. 488. *La règle de l'unité de jour a ſon fondement ſur ce mot d'Ariſtote : que la tragédie doit renfermer la durée de ſon action dans un tour du ſoleil, etc.*

L'unité de jour a ſon fondement, non-ſeulement dans les préceptes d'*Ariſtote*, mais dans ceux de la nature. Il ſerait même très-convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la repréſentation; et *Corneille* a raiſon de dire que ſa tragédie de Cinna jouit de cet avantage.

Il eſt clair qu'on peut ſacrifier ce mérite à un plus grand qui eſt celui d'intéreſſer. Si vous faites verſer plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures; prenez le jour et la nuit; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illuſion ſerait trop détruite.

P. 490. *Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, ſix, dix; mais ne paſſons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le déréglement*, etc.

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille* dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

P. 493. *Je ſouhaiterais, pour ne point gêner du tout le ſpectateur, que ce qu'on fait repréſenter devant lui en*

deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle... mais souvent cela... est mal aisé pour ne pas dire impossible... etc.

Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre *César* dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de *Corneille*, qui veut que la scène du Menteur soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très-aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas même que l'action de Cinna puisse se passer d'abord dans la maison d'*Emilie*, et ensuite dans celle d'*Auguste*. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'*Emilie*, celle d'*Auguste*, une place, des rues de Rome.

P. 497. (Fin du discours.) Après les exemples que *Corneille* donna dans ses pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces discours.

REMARQUES

REMARQUES

Sur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, son neveu.

PAGE 498.... *Il fit la comédie de Mélite, qui parut en* 1625... *et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraissait, il se forma une nouvelle troupe de comédiens.*

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un; mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de *Fontenelle*, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de finesse.

P. 499. *Il est certain que ces (premières) pièces ne sont pas belles; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille.*

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en soi, *cet ouvrage était bon pour son temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire *Corneille* n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins mauvaises que celles de son temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

P. 500. *Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu.*

Malgré le cardinal de *Richelieu*. qui, voulant être poëte, voulut humilier *Corneille* et élever les mauvais auteurs.

Ibid. *Les princes et les ministres n'ont qu'à commander qu'il se forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.*

C'eſt de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, *le Pouſſin*, fut perſécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompenſés. *Rameau* avait fait tous ſes bons ouvrages de muſique au milieu des plus grandes traverſes, et *Corneille* lui-même fut très-peu encouragé. *Homère* vécut errant et pauvre. *Le Taſſe* fut le plus malheureux des hommes de ſon temps. *Camoëns* et *Milton* furent plus malheureux encore. *Chapelain* fut récompenſé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été perſécuté.

Ibid. *La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'aviſa; mais on n'en feſait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille en parle lui-même dans la préface de Clitandre, imprimée en* 1632.

Les tragédies italiennes du ſeizième ſiècle étaient dans la règle de trois unités, règle admirable d'*Ariſtote*. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut ſuivie: elle eſt de 1633.

En Angleterre, en Eſpagne, on ne s'eſt aſſujetti que depuis peu à cette règle, et encore très-rarement.

P. 501. *Corneille... prit tout à coup l'eſſor dans Médée, et monta juſqu'au tragique le plus ſublime.*

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, ſans relever celui qui les reçoit.

P. 502. *Corneille avait dans ſon cabinet cette pièce (le Cid) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'eſclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.*

On en uſe encore ainſi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poéſie traduits en ces deux langues, vers pour vers; et, ce qui eſt étonnant, c'eſt qu'ils ſont aſſez bien traduits.

Ibid. *M. Péliſon... dit qu'il était paſſé en proverbe de dire: Cela eſt beau comme le Cid. Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas; et à la cour, où c'eut été très-mal parler que de s'en ſervir ſous le miniſtère du cardinal de Richelieu.*

J'oſe plutôt penſer qu'il faut s'en prendre à Cinna, qui fut mis par toute la cour au-deſſus du Cid, quoiqu'il ne fût pas ſi touchant

Le cardinal de *Richelieu* montra tant de partialité contre *Corneille*, que, quand *Scudéri* eut donné ſa mauvaiſe pièce de l'*Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, *Sarraſin*, par ordre de ce miniſtre, fit une mauvaiſe préface, dans laquelle il louait *Hardy*, ſans oſer nommer *Corneille*.

P. 503. *Il récompenſait comme miniſtre ce même mérite dont il était jaloux comme poëte.*

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite penſion du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé ſous lui aux pièces des cinq auteurs.

P. 504. *Enfin il alla juſqu'à Cinna et à Polyeucte, au-deſſus deſquels il n'y a rien.*

On peut croire que *Fontenelle* parle ainſi, moins parce qu'il était neveu du grand *Corneille*, que parce qu'il était l'ennemi de *Racine*, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaiſſeurs penſent qu'Athalie eſt très-ſupérieure à Polyeucte, par la ſimplicité du ſujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la ſublimité de l'expreſſion, par la beauté de la poéſie. Il eſt vrai que ces connaiſſeurs reprochent au prêtre *Joad* d'être impitoyable et fanatique, de dire à ſa femme qui parle à *Mathan : Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent ſur vous, et que l'enfer ne vous engloutiſſe?* d'aller beaucoup au-delà de ſon miniſtère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit *Joas*, qui eſt ſon ſeul héritier, de faire tomber la reine dans le piège, d'ordonner ſon ſupplice comme s'il était ſon juge, de prendre enfin le brave *Abner* pour dupe. On reproche à *Mathan* de ſe vanter de ſes crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Preſque tous ces défauts ſont ceux du ſujet; mais le grand mérite de cette tragédie eſt d'être la première qui ait intéreſſé ſans amour, au lieu que dans Polyeucte le plus grand mérite eſt l'amour de *Sévère*.

Ibid. *Voiture vint trouver Corneille.. pour lui dire que*

Polyeucte n'avait pas réuſſi (à l'hôtel de Rambouillet); que ſur-tout le chriſtianiſme avait extrêmement déplu.

C'eſt qu'on n'avait encore vu que les comédies de la Paſſion et des Actes des apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de *Rambouillet* d'avoir condamné l'imprudence puniſſable de *Polyeucte* et de *Néarque*, qui excroent dans le temple une violence que DIEU n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme, qui réſigne ſa femme à ſon rival, ne paſſât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de *Félix* pouvait déplaire; mais on ne feſait pas réflexion que *Sévère* et *Pauline* feraient réuſſir la pièce.

P. 505. *La plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne ſongeait point aux mœurs et aux caractères .... Molière eſt le premier qui l'ait cherchée.*

Fontenelle oublie ici que la comédie du Menteur eſt une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens, il en faut auſſi; les pièces de *Molière* n'en ont peut-être pas aſſez. Tous ſervent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant *Molière*, pluſieurs pièces dans ce goût en Eſpagne, le Menteur, le Jaloux, l'Impie ou le Convié de Pierre, traduit depuis par *Molière*, ſous le nom du Feſtin de Pierre.

P. 507. *Il ne perdit pas en vieilliſſant l'inimitable nobleſſe de ſon génie; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté... Ainſi, dans Pertharite, une reine conſent à épouſer un tyran qu'elle déteſte, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a*, etc.

Tout cela eſt dit mal à propos; Pertharite eſt de 1653. *Corneille* n'avait que quarante-ſept ans.

P. 508. *Il eſt aiſé de voir que ce ſentiment, au lieu d'être noble, n'eſt que dur; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.*

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans Pertharite.

Ibid *Cet ouvrage (l'imitation de J. C. en vers français) eut un ſuccès prodigieux.*

Il y a une grande différence entre le débit et le ſuccès

Les jésuites, qui avaient un très-grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre est inconnu. L'Imitation de *Jesus* n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une épitre de St *Paul*.

P. 510. *Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût.*

Au contraire, il n'a fait aucune pièce sans amour.

Ibid. *Bérénice fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse fort touchée des choses d'esprit... eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattans sur le champ de bataille.*

La princesse *Henriette*, (*) belle-sœur de *Louis XIV*, ne proposa pas seulement ce sujet parce qu'elle était touchée des choses d'esprit, mais parce que ce sujet était, à plusieurs égards, sa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à *Racine*, seulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que sa pièce est incomparablement meilleure que celle de *Corneille*, qui tomba et qu'on ne peut lire. *Racine* tira de ce mauvais sujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, son esprit flexible, sa diction toujours élégante, son style toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et *Corneille* ne pouvait guère traiter heureusement que des sujets conformes au caractère de son génie.

P. 513. *Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre, et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie sur la scène* etc.

Ces casuistes avaient bien raison. L'art du théâtre est comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages lascifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'est donc point le théâtre qui est condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magistrats, et ayant la sanction de l'autorité royale, le seul abus est de les condamner. Cette ancienne méprise a subsisté,

(*) *Henriette-Anne* d'Angleterre.

parce que les comédies des mimes étaient obſcènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres ſpectacles étaient conſacrés chez les Romains et chez les Grecs par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie ; mais c'eſt une grande inconſéquence de vouloir flétrir des pièces très-morales, parce qu'il y en a eu autrefois de ſcandaleuſes. Les fanatiques qui, par une jalouſie ſecrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de *Corneille*, n'ont pas ſongé combien cet ouvrage révolte des hommes de génie ; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des eſprits très-éclairés, qui ne peuvent ſouffrir qu'on aviliſſe le plus beau des arts.

Le public éclairé préfèrera toujours les *Sophocles*, les *Euripides*, les *Térences* aux *Baïus*, *Janſénius*, *du Verger-de-Hauranne*, *Queſnel*, *Petit-Pied*, et à tous les gens de cette eſpèce.

Au reſte, cette perſécution fanatique ne s'eſt vue qu'en France. On a tempéré en Eſpagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient abſurdes ; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de *Bleinheim* et les maîtres des mers, les contemporains de *Newton*, de *Locke*, d'*Addiſſon* et de *Pope*, ont rendu des honneurs aux beaux arts. Le grand *Corneille* avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

REMARQUES

SUR MEDÉE,

Tragédie représentée en 1635.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

NOUS commençons ce récueil par la Médée, parce que, dans ce poëme, on peut entrevoir déjà le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces. Nous rejettons à une autre place les six premières comédies, dans lesquelles il n'y a presque rien qui fasse apercevoir les grands talens de *Corneille*.

J'avoue qu'il ferait aujourd'hui inconnu s'il n'avait fait d'autre tragédie que Médée. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de *Richelieu* fesait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on sait, *l'Etoile*, fils du grand audiencier, dont nous avons les mémoires; *Boisrobert*, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du roi et conseiller d'Etat; *Colletet*, qui n'est plus connu que par les satires de *Boileau*, mais que le cardinal regardait alors avec estime; *Rotrou*, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; *Corneille* lui-même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangemens de sa petite fortune qui exigeait sa présence à Rouen. *Rotrou* n'avait

encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna ſon Venceſlas que quatorze ans après la Médée, en 1649, lorſque *Corneille*, qui l'appelait ſon père, fut devenu ſon maître, et que *Rotrou* ranimé par le génie de *Corneille*, devint digne de lui être comparé dans la première ſcène de Venceſlas, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de *Rotrou* était-elle une imitation de l'auteur eſpagnol *Franceſco de Roxas*.

Mais en 1635, temps auquel on joua la Médée de *Corneille*, on n'avait d'ouvrage un peu ſupportable, à quelques égards, que la Sophonisbe de *Mairet*, donnée en 1633. Il eſt remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut ſa naiſſance à une Sophonisbe. Le prélat *Triſſino*, auteur de la Sophonisbe italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée; et *Mairet*, au contraire, dans le temps où la langue françaiſe luttait contre la barbarie. On ne connaiſſait que des imitations languiſſantes des tragédies grecques et eſpagnoles; ou des inventions puériles, telles que l'Innocente infidélité de *Rotrou*, l'Hôpital des fous d'un nommé *Beys*, le Cléomédon de *du Ryer*, l'Orante de *Scudéri*, la Pélérine amoureuſe. Ce ſont-là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la Médée de *Corneille*.

Avec quelle lenteur tout ſe forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une ſeule qui pût être ſoufferte aujourd'hui par la Populace des provinces les plus groſſières. Il en a été

de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la société, et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure son histoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été presque sauvage pendant dix ou douze siècles.

La Médée de *Corneille* n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au-dessus de tout ce qu'on avait donné jusqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il est animé par une passion vive, et par un grand intérêt, comme le Cid; mais de longues déclamations ne réussissent en aucun pays, ni en aucun temps. La Médée de *Sénèque*, qui avait ce défaut, n'eut point de succès chez les Romains; celle de *Corneille* n'a pu rester au théâtre.

On ne représente d'autre Médée à Paris que celle de *Longepierre*, tragédie à la vérité très-médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, est poussé à l'excès; mais lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout est incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que *Corneille* nous a accoutumés au vrai; et il faut avouer qu'un homme sensé qui vient d'entendre la délibération d'*Auguste*, de *Cinna* et de *Maxime*, a bien de la peine à supporter *Médée* traversant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de

Médée, c'eſt qu'on ne s'intéreſſe à aucun perſonnage. *Médée* eſt une méchante femme qui ſe venge d'un malhonnête homme. La manière dont *Corneille* a traité ce ſujet nous révolte aujourd'hui; celles d'*Euripide* et de *Sénèque* nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un ſujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût eſt perfectionné. On demande pourquoi nous rejetterions des magiciens, et que non-ſeulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraiſſe quelquefois ſur le théâtre?

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde; et, ſi le théâtre eſt la repréſentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raiſon pour laquelle nous ſouffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il eſt poſſible que la Divinité faſſe paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de ſa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes; mais il n'eſt pas poſſible que des magiciens ayent le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence: telles ſont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un ſorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très-beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu-près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais, quand *Médée* ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang froid sur ses deux enfans, pour se venger de son mari, et l'envie que *Jason* a, de son côté, de tuer ces mêmes enfans, pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtans qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe, au commencement du dix-septième siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre, en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de *Fontenelle* appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime.* Et en effet, il a raison, si on compare Médée aux six cents pièces de *Hardy*, qui furent faites chacune en deux ou trois jours, aux tragédies de *Garnier*, aux Amours infortunés de *Léandre* et de *Héro*, par l'avocat *la Selve*, à la Fidelle tromperie d'un autre avocat nommé *Gougenot*, au Pirandre de *Boisrobert* qui fut joué un an avant la Médée.

Nous avons déjà remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna ſa Médée ; c'eſt l'âge de la force de l'eſprit ; mais il était encore ſubjugué par ſon ſiècle. Ce n'eſt point ſa première tragédie ; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* eſt entièrement dans le goût eſpagnol, et dans le goût anglais ; les perſonnages combattent ſur le théâtre ; on y tue, on y aſſaſſine ; on voit des héroïnes tirer l'épée ; des archers courent après les meurtriers ; des femmes ſe déguiſent en hommes ; une *Doriſe* crève un œil à un de ſes amans avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de ſi froid et de plus ennuyeux. La bienſéance, la vraiſemblance négligées, toutes les règles violées, ne ſont qu'un très-léger défaut en comparaiſon de l'ennui. Les tragédies de *Shakeſpeare* étaient plus monſtrueuſes encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque choſe de ſupportable, et Médée eſt la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation eſt, ſans doute, très-inférieure à ces beautés vraies que *Corneille* tira depuis de ſon ſeul génie.

Reſſerrer un événement illuſtre et intéreſſant dans l'eſpace de deux ou trois heures, ne faire paraître les perſonnages que quand ils doivent venir, ne laiſſer jamais le théâtre vide, former une intrigue auſſi vraiſemblable qu'attachante, ne dire rien d'inutile, inſtruire l'eſprit et remuer le cœur, être toujours éloquent en vers, et de

l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente ; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées ; ne se pas permettre un seul vers, ou dur, ou obscur, ou déclamateur ; ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces suivantes, *Pierre Corneille* a rempli plusieurs de ces conditions.

On se contentera d'indiquer, dans cette pièce de Médée, quelques imitations de *Sénèque*, et quelques vers qui annoncent déjà le grand *Corneille* ; et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont presque tous les vers exigent un examen réfléchi.

EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE,

A MONSIEUR P. T. N. G.

Tome premier de l'édition in-4°, page 9.

JE vous donne Médée toute méchante qu'elle eſt, etc. Je n'ai pu découvrir qui eſt ce monſieur *P. T. N. G.* à qui *Corneille* dédie Médée. Mais il eſt aſſez utile de voir que l'auteur condamne lui-même ſon ouvrage.

Cette dédicace eſt faite pluſieurs années après la repréſentation. Il était alors aſſez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

Pag. 10. *Dans la portraiture, il n'eſt pas queſtion ſi un viſage eſt beau, mais s'il reſſemble.*

Portraiture eſt un mot ſuranné, et c'eſt dommage; il eſt néceſſaire: *Portraiture* ſignifie l'art de faire reſſembler; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la choſe. *Portraire* eſt encore un mot néceſſaire que nous avons abandonné.

Ibid. *Et dans la poéſie, il ne faut pas conſidérer ſi les mœurs ſont vertueuſes, mais ſi elles ſont pareilles à celles de la perſonne qu'elle introduit.*

Il faut ſur-tout qu'elles ſoient intéreſſantes, c'eſt là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaiſſance confuſe du théâtre et de l'art des vers, ſe ſont ſouvent étonnés du peu de ſuccès de la tragédie d'Atrée. Ils ont cru que la délicateſſe de nos dames s'effrayait trop de voir préſenter à *Thieſte* une coupe remplie du ſang de ſon fils. Ils ſe ſont trompés. Ce ſang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux; et l'action de *Cléopâtre* dans Rodogune eſt plus criminelle et plus atroce que celle d'*Atrée*. Cependant on la voit avec un plaiſir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'Atrée eſt qu'on ne peut s'intéreſſer à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans.

On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juste colère. Mais élever le fils d'un adultère sous le nom de son propre fils pour le faire manger en ragoût à son véritable père, quand cet enfant sera majeur, ce n'est-là qu'une horreur absurde; et quand cette horreur est mise en vers obscurs, chevillés et barbares, il est impossible aux gens de goût de la supporter. Nous ne pouvons trop souvent faire cette remarque.

P. 11. *J'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier.*

Aucunement, vieux mot, qui signifie *en quelque sorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphrases.

MEDÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 7. Quoi! Médée est donc morte, ami? — Non, elle vit;
Mais un objet plus beau la chasse de mon lit, *etc.*

Je ne ferai sur ce début qu'une seule remarque, qui pourra servir pour plusieurs autres occasions. On voit assez que c'est-là le style de la comédie; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui distinguent la familiarité bourgeoise, et la noble simplicité, n'étaient point encore posées. *Corneille* fut le premier qui eut de l'élévation dans le style, comme dans les sentimens. On en voit déjà plusieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la justice à lui tenir compte du sublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuser que son siècle de ce style comique négligé et vicieux qui déshonorait la scène tragique. Je n'insiste point sur la *meilleure saison*, sur les *mille et mille malheurs*, sur le Jason *sans conscience*, sur Créuse *possédée autant vaut*, sur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux

ſtyle d'une nation qui ne ſavait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand *Corneille* de s'être tiré dans ſes beaux morceaux de cette fange où ſon ſiècle l'avait plongé, et d'avoir ſeul appris à ſes contemporains l'art ſi long-temps inconnu de bien penſer et de bien s'exprimer.

V. 35. Et depuis, à Colchos, que fit votre Jaſon?
Que cajoler Médée et gagner la toiſon.

On doit dire ici un mot de cette fameuſe toiſon d'or. La Colchide, pays de *Médée*, eſt la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures aſſez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le Pont-Euxin qui eſt très-périlleux; et ce péril donna de la célébrité à l'entrepriſe: c'eſt-là l'origine de toutes ces fables abſurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre hiſtoire que des fables.

V. 43. Et j'ai trouvé l'adreſſe, en lui feſant la cour,
De relever mon ſort ſur les ailes d'Amour.

Ce vers eſt un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaiſons fauſſes, étaient les ſeuls ornemens qu'on employât; on croyait avoir ſurpaſſé *Virgile* et *le Taſſe*, quand on feſait voler un ſort ſur les ailes de l'Amour. *Driden* comparait *Antoine* à un aigle qui portait ſur ſes ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-deſſus de l'aigle; et ce roitelet, c'était l'empereur *Auguſte*. Les beautés vraies étaient par-tout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'eſprit. En effet, c'eſt un défaut inſupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la ſenſibilité à ſes perſonnages; il eſt ridicule de montrer ainſi l'auteur quand le héros ſeul doit paraître au naturel; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de *Corneille* que du nôtre. La pièce de Clitandre, qui précéda Médée, eſt remplie de pointes; un amant qui a été bleſſé en défendant ſa maîtreſſe, apoſtrophe ſes bleſſures, et leur dit:

Bleſſures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.

Ah!

Ah ! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

V. 73. . . . . Les sœurs crient miracle.

J'ai remarqué que, parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font, *crient*, *plient*, *croient*, etc. de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. *Corneille* fit souvent cette faute dans ses premières pièces; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau est imité du septième livre des **Métamorphoses**.

His, ut quæque pia est, hortatibus impia prima est;
Et, ne fit scelerata, facit scelus: haud tamen ictus
Ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt.

Remarquez que *Corneille* fut le premier qui sût transporter sur la scène française les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 148. . . . . Adieu; l'amour vous presse,
Et je serais marri qu'un soin officieux,
Vous fît perdre pour moi des temps si précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, sans doute, combien la plupart des expressions sont impropres ou familières dans cette scène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCENE II.

V. 1. Depuis que mon esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal n'a confondu mon ame.

Cette scène, où *Jason* débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de

froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCENE III.

V. 19. Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes du style et de langage.

SCENE IV.

V. 1. Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garans de la foi que Jason m'a jurée, *etc.*

Voici des vers qui annoncent *Corneille*. Ce monologue est tout entier imité de celui de *Sénèque* le tragique.

Dii conjugales, tuque genialis tori
Lucina custos.

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très-peu de rimes dans le style noble, comme je le remarque ailleurs; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer: aussi le poète est rarement le maître de ses expressions. J'ose affirmer qu'il n'est point de langue dans laquelle la versification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

Il appartient qu'à *Corneille*. *Racine* a imité ce vers dans Phèdre:

Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles.

Mais, dans *Corneille*, il n'est qu'une beauté de poésie; dans *Racine*, il est une beauté de sentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique: il est pourtant bien moins chargé de ce défaut que la scène de *Sénèque*.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits? *etc.*

Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et *Corneille* n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être

noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très-long-temps à la mode. Les comédiens les fesaient ronfler avec une emphase ridicule ; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces ; et une comédienne, qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par *Corneille*, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés représentaient dans des jeux de paume ces mascarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en usaient autrement.

V. 61. Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, son père, est encore toute de *Sénèque*, et devait faire plus d'effet sur les peuples qui mettaient le soleil au rang des dieux, que sur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCENE V.

V. 6 S'il cesse de m'aimer, qu'il commence à me craindre.

Le vers de *Sénèque*, *adeone credit omne consumptum nefas?* paraît bien plus fort.

V. 12. Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

J'ai déjà dit que je ne ferais aucune remarque sur le style de cette tragédie, qui est vicieux presque d'un bout à l'autre. J'observerai seulement ici, à propos de ces rimes *dissimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *dissimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été long-temps dans le préjugé, que la rime doit être pour les yeux. C'est pour cette raison qu'on fesait rimer *cher* à *bûcher*. Il est indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'est le retour des mêmes sons, ou des sons à peu-près semblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une ; par la même raison *terre* peut rimer à *père* ; mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* est bref, et *hâte* est long.

V. 41. Cette lâche ennemie a peur des grands courages, *etc.*

Cela eſt imité de *Sénèque*, et enchérit encore ſur le mauvais goût de l'original: *fortuna fortes metuit, ignavos premit. Corneille* appelle la fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent ſa Médée ſont remplies d'exemples de ce faux bel eſprit. Ces puérilités furent ſi long-temps en vogue, que l'abbé *Cotin*, du temps même de *Boileau* et de *Molière*, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate*; cette ingrate de fièvre qui attaquait inſolemment le beau corps de mademoiſelle de *Guiſe*, où elle était ſi bien logée.

V. 48. Dans un ſi grand revers que vous reſte-t-il? — Moi.
. . . . . Moi, dis-je, et c'eſt aſſez.

Ce *moi* eſt célèbre. C'eſt le *Medea ſupereſt* de *Sénèque*. Ce qui ſuit eſt encore une traduction de *Sénèque*. Mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaibliſſent la grande idée que donne, *moi, dis-je, et c'eſt aſſez*. Tout ce qui explique un grand ſentiment l'énerve. On demande ſi le *Medea ſupereſt* eſt ſublime? je répondrai à cette queſtion, que ce ſerait en effet un ſentiment ſublime, ſi ce *moi*, exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, ſi lorſque *Horatius Coclès* défendit ſeul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reſte-t-il? et qu'il eût répondu, *moi*, c'eût été du véritable ſublime: mais ici il ne ſignifie que le pouvoir de la magie; et, puiſque *Médée* diſpoſe des élémens, il n'eſt pas étonnant qu'elle puiſſe ſeule et ſans autre ſecours ſe venger de tous ſes ennemis.

ACTE SECOND.

SCENE II.

Vers 12. Ah! l'innocence même, et la même candeur! *etc.*

C'EST dans la ſcène de *Sénèque*, qui a ſervi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers:

Si judicas, cognoſce; ſi regnas jube.
N'es-tu que roi? Commande. Es-tu juge? examine.

C'eſt dommage que *Corneille* n'ait pas traduit ce vers, il l'aurait bien mieux rendu.

Ah ! l'innocence même, et la même candeur ! Quæ causa pellat innocens mulier rogat. Cette ironie eſt, comme on voit, de *Sénèque*. La figure de l'ironie tient preſque toujours du comique; car l'ironie n'eſt autre choſe qu'une raillerie. L'éloquence ſouffre cette figure en proſe. *Démoſthènes* et *Cicéron* l'emploient quelquefois. *Homère* et *Virgile* n'ont pas dédaigné même de s'en ſervir dans l'épopée; mais dans la tragédie il faut l'employer ſobrement; il faut qu'elle ſoit néceſſaire; il faut que le perſonnage ſe trouve dans des circonſtances où il ne puiſſe s'expliquer autrement, où il ſoit obligé de cacher ſa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteſte.

Racine fait parler ironiquement *Axiane* à *Taxile*, quand elle lui dit :

. . . . . Approche, puiſſant roi,
Grand monarque de l'Inde on parle ici de toi.

Il met auſſi quelques ironies dans la bouche d'*Hermione*; mais, dans ſes autres tragédies, il ne ſe ſert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux paſſions: elle ne peut aller au cœur, elle ſèche les larmes. Il y a une autre eſpèce d'ironie qui eſt un retour ſur ſoi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'eſt ainſi qu'*Oreſte* dit dans l'Andromaque : *Oui, je te loue, ô Ciel, de ta perſévérance.* C'eſt ainſi que *Gatimozin* diſait au milieu des flammes : *Et moi ſuis-je ſur un lit de roſes?* Cette figure eſt très-noble et très-tragique dans *Oreſte*, et dans *Gatimozin* elle eſt ſublime. Obſervez que toutes les ſcènes ſemblables à celle-ci ſont toujours froides; il convient rarement au tragique de parler long-temps du paſſé. Ce poëme eſt *natum rebus agendis*; ce doit être une action.

V. 85. Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des ſupplices.
Hic pretium ſceleris tulit, hic diadema.

V. 133. . . . . Soldats, remettez-la chez elle.

Si *Médée* eſt une magicienne auſſi puiſſante qu'on le dit, et que *Créon* même le croit, comment ne craint-il

pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle? C'est-là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous; les juges ont osé juger des sorciers; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif; c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'*Arioste* et *le Tasse*, son heureux imitateur, prirent un tour plus heureux; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits par d'autres enchantemens; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. *Arioste*, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'*Homère*; il est vrai que son *Alcine* est prodigieusement supérieure à la *Circé* de l'*Odyssée*; mais enfin *Homère* est le premier qui parait avoir imaginé des préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par-là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCENE III.

V. 5. Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce *Créon*, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid.

SCENE IV.

V. 3. Nous n'avons désormais que craindre de sa part.

Nous n'avons que craindre, est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup. Mais, encore une fois, c'est la première de *Corneille*.

V. 25. Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie,
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCENE V.

V. 22. La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de *Médée*, qui a donné dans les yeux de *Créuſe*, et la deſcription de cette robe ne ſeraient pas ſouffertes aujourd'hui, et la réponſe de *Jaſon* n'eſt pas moins petite que la demande.

SCENE VI.

V. 23. Souvent je ne ſais quoi qu'on ne peut exprimer,
Nous ſurprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans Rodogune:

Il eſt des nœuds ſecrets, il eſt des ſympathies,
Dont par le doux rapport les ames aſſorties, *etc.*

C'eſt au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes ſont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un ſentiment. Cette même idée ſe retrouve dans la ſuite du Menteur, et elle y eſt mieux placée.

SCENE VII.

Aegée ſeul. Il eſt inutile de remarquer combien le rôle d'*Aegée* eſt froid et inſipide. Une pièce de théâtre eſt *une expérience ſur le cœur humain*. Quel reſſort remuera l'ame des hommes? ce ne ſera pas un vieillard amoureux et mépriſé qu'on met en priſon, et qu'une ſorcière délivre. Tout perſonnage principal doit inſpirer un degré d'intérêt; c'eſt une des règles inviolables: elles ſont toutes fondées ſur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

V. 1. Malheureux inſtrument du malheur qui nous preſſe,
Que j'ai pitié de toi, déplorable princeſſe!

C'EST ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une ſuivante, qui vient parler toute ſeule du pouvoir de ſa maîtreſſe, eſt d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle ſeul, et qu'on introduit ſans raiſon, était très-commune ſur les théâtres grecs et latins: ils ſuivaient cet uſage parce qu'il eſt facile. Mais on devrait dire aux *Menandres*, aux *Ariſtophanes*, aux *Plautes*: Surmontez la difficulté; inſtruiſez-nous du fait ſans avoir l'air de nous inſtruire: amenez ſur le théâtre des perſonnages néceſſaires qui aient des raiſons de ſe parler: qu'ils m'expliquent tout ſans jamais s'adreſſer à moi: que je les voie agir et dialoguer; ſinon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCENE II.

V. 31. Pour montrer; ſans les voir, ſon courage apaiſé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aiſé, etc.

Convenons que ce n'eſt pas un trop bon moyen d'apaiſer une femme et une mère que de lui arracher ſes enfans, et de lui prendre ſes habits. Cette invention de comédie produit une cataſtrophe horrible; mais ce contraſte même d'une intrigue faible et baſſe, avec un dénouement épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les eſprits cultivés.

SCENE III.

V. 1. Ne fuyez pas, Jaſon de ces funeſtes lieux;
C'eſt à moi d'en partir; recevez mes adieux, *etc.*

Cette ſcène eſt toute de *Sénèque*.

Fugimus, Jaſon; fugimus, hoc non eſt novum,
Mutare ſedes, Cauſa fugiendi nova eſt, etc.
Ad quos remittis, Phaſim et Colchos petam? etc.

Il y a dans ce couplet de très-beaux vers qui annonçaient déjà *Corneille*. C'eſt en ce ſens, et c'eſt dans ces morceaux détachés qu'on peut dire avec *Fontenelle* que *Corneille* s'éleva juſqu'à *Médée*.

V. 85. Oui, je te les reproche, et de plus... quels forfaits?—
La trahiſon, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit dans *Sénèque*: *Quodcumque feci.*

V. 90. Celui-là fait le crime, à qui le crime ſert.

Tua illa ſunt, cui prodeſt ſcelus is fecit

V. 141. Je t'aime encore, Jaſon, malgré ta lâcheté,

n'eſt point imité de *Sénèque*; et *Racine*, en cet endroit, s'eſt rencontré avec *Corneille*, quand il fait dire à *Roxane*:

Ecoutez, Bajazet, je ſens que je vous aime, *etc.*

La ſituation et la paſſion amènent ſouvent des ſentimens et des expreſſions qui ſe reſſemblent ſans qu'elles ſoient imitées. Mais quelle différence entre *Roxane* et *Médée*! Le rôle de *Médée* eſt l'eſſai d'un génie vigoureux et ſans art, qui en vain fait déjà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe ſon ſiècle; et le rôle de *Roxane* eſt le chef-d'œuvre de l'eſprit et du goût dans un temps plus heureux; l'un eſt une ſtatue groſſière de l'ancienne Égypte; l'autre eſt une ſtatue de *Phidias*.

V. 150. Que je t'aime, et te baiſe en ces petits portraits, *etc.*

On ſent aſſez que le mot *baiſe* ne ſerait pas ſouffert aujourd'hui; mais il y a une réflexion plus importante à faire: *Médée* conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe ſur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourbérie: elle devient alors exécrable aux ſpectateurs; elle attirerait la pitié, ſi elle égorgeait ſes enfans dans un moment de déſeſpoir et de démence. C'eſt une loi du théâtre qui ne ſouffre guère d'exception; ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes paſſions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compaſſion des ſpectateurs. *Cléopâtre*, à la vérité, dans la tragédie

de Rodogune, ne s'attire nulle compassion. Mais songez que si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCENE IV.

V. 1. . . . . Il est en ta puissance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la saurai graver en tes esprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée détestable de tuer ses propres enfans pour se venger de leur père, idée un peu soudaine, et qui ne laisse voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, sans qu'elle soit ici combattue par les moindres remords, est encore prise de *Sénèque*, dont *Corneille* a imité les beautés et les défauts.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

V. 1. Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine.

Dans la tragédie de Macbeth, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de *Shakespeare*, trois sorcières font leurs enchantemens sur le théâtre : elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre avec un grand chaudron, dans lequel elles font bouillir des herbes *Le chat a miaulé trois fois*, disent-elles, *il est temps, il est temps*; elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apostrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double, double, chaudron, trouble, que le feu brûle, que l'eau bouille, double, double.* Cela vaut bien les serpens qui sont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que *Médée* a cueillies le pied nu, en faisant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne seraient pas admises aujourd'hui.

C'eſt à l'opéra, c'eſt à ce ſpectacle conſacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'eſt là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans *Quinault*, ſupérieur en ce genre :

Eſprits malheureux et jaloux,
Qui ne pouvez ſouffrir la vertu qu'avec peine,
Vous, dont la fureur inhumaine,
Dans les maux qu'elle fait trouve un plaiſir ſi doux,
Démons, préparez-vous à ſeconder ma haine;
Démons, préparez-vous à ſervir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort que chante *Médée*.

Sortez, ombres, ſortez de la nuit éternelle.
Voyez le jour pour le troubler:
Que l'affreux déſeſpoir, que la rage cruelle,
Prennent ſoin de vous raſſembler:
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyez pas ſeuls miſérables.
Ma rivale m'expoſe à des maux effroyables,
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous ſont deſtinés:
Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyons pas ſeuls miſérables.

Ce ſeul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la Médée de *Sénèque*, de *Corneille* et de *Longepierre*, parce qu'il eſt fort et naturel, harmonieux et ſublime. Obſervons que c'eſt-là ce *Quinault* que *Boileau* affectait de mépriſer, et apprenons à être juſtes.

V. 80. Avant que ſur Créuſe ils agiraient ſur moi.

Cette ſuivante, qui craint la brûlure, et qui refuſe de porter la robe, eſt très-comique et fournirait de bonnes plaiſanteries. Il était fort aiſé d'envoyer la robe par un domeſtique qui ne fût pas inſtruit du poiſon qu'elle renfermait.

SCENE III.

V. 1. Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, *etc.*

On voit combien *Pollux* eſt inutile à la pièce; *Corneille* l'appelle un perſonnage protatique.

SCENE IV.

V. 20. J'eus toujours pour ſuſpects les dons des ennemis.

Ce vers eſt la traduction de ce beau vers de *Virgile*:

. . . . *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et *Virgile* lui-même a pris ce vers d'*Homère* mot à mot. Quand on imite de tels vers qui ſont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent auſſi proverbes dans notre langue. On n'y peut réuſſir que par des mots harmonieux aiſés à retenir. *Pour ſuſpects les dons*, eſt trop rude; on doit éviter les conſonnes qui ſe heurtent. C'eſt le mélange heureux des voyelles et des conſonnes qui fait le charme de la verſification.

SCENE V.

(*Aegée en priſon.*)

V. 1. Demeure, affreuſe des coupables, *etc.*

Rotrou avait mis les ſtances à la mode. *Corneille* qui les employa, les condamne lui-même dans ſes réflexions ſur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les ſcènes ſur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent: il me ſemble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aiſé d'inſérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix ſcènes qui compoſaient une tragédie, que de trouver dans ſon ſujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de ſoutenir une longue intrigue toujours intéreſſante. Lorſque notre théâtre commença à ſortir de la barbarie, et de l'aſſerviſſement aux uſages anciens, pire encore que la barbarie, on ſubſtitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans *Garnier*, dans *Jodèle* et dans *Baïf*, des ſtances que les perſonnages récitaient. Cette mode a duré cent années; le dernier exemple que nous

ayons des ſtances eſt dans la Thébaïde. *Racine* ſe corrigea bientôt de ce défaut; il ſentit que cette meſure, différente de la meſure employée dans la pièce, n'était pas naturelle; que les perſonnages ne devaient pas changer le langage convenu; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

V. 37 Amour, contre Jaſon tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance;
Atterre ſon orgueil, et montre ta puiſſance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces ſtances ennuyeuſes et mal écrites auraient été auſſi bonnes que la meilleure ode d'*Horace*, elles ne feraient aucun effet; parce qu'elles ſont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'eſt pas aſſez au théâtre qu'une ſcène ſoit belle par elle-même; il faut qu'elle ſoit belle dans la place où elle eſt.

SCENE VI.

V. 75. Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit aſſez que ce fantôme pareil et de taille et de face, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne ſont point admiſſibles dans la tragédie.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

V. 1. Ah, déplorable prince! ah, fortune cruelle!
Que je porte à Jaſon une triſte nouvelle!

Ce *Theudas* qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, reſſemble trop à la farce d'Arlequin, magicien.

SCENE II.

V. 11. Quoi! vous continuez, canailles infidelles! *etc.*

Voilà la ſeule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. *Fontenelle* dit que *Corneille* s'éleva juſqu'à

Médée; il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaiſſa juſqu'à *Médée*.

Mais il y a bien pis; c'eſt que toutes ces lamentations de *Créon* et de *Créuſe* ne touchent point. Comment ſe peut-il faire que le ſpectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreuſe, ſoit ſi froid? c'eſt que ce ſpectacle eſt une partie de la cataſtrophe: il fallait donc qu'elle fût courte.

SCENE III.

V. 1. Lâche, ton déſeſpoir encore en délibère.

Choſe étrange. *Médée* trouve ici le ſecret d'être froide en égorgeant ſes enfans! C'eſt qu'après la mort de *Créon* et de *Créuſe*, ce parricide n'eſt qu'un ſurcroît de vengeance, une ſeconde cataſtrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expreſſion très-vicieuſe, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, eſt de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, ſans donner au criminel des remords auſſi grands que ſon attentat, ſans agiter ſon ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà inſinué. *Médée*, après avoir tué ſes deux enfans, au lieu de ſe venger de ſon mari, qui ſeul eſt coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtreſſe.

Lorſqu'à ces crimes commis de ſang froid on joint une telle raillerie, c'eſt le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéreſſer pour *Médée*, s'il était poſſible: c'eût été l'effort du génie. *Le Taſſe* intéreſſe pour *Armide*, qui eſt magicienne comme *Médée*, et qui, comme elle, eſt abandonnée de ſon amant. Et lorſque *Quinault* fait paraître *Médée*, il lui fait dire ces beaux vers:

Le deſtin de Médée eſt d'être criminelle,
Mais ſon cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reſte, il ne ſera pas inutile de dire ici aux lecteurs, qui ne ſavent pas le latin, ou qui n'en liſent guère, que c'eſt dans la Médée de *Sénèque* qu'on trouve cette fameuſe prophétie, qu'un jour l'Amérique ſera découverte, *venient annis ſeculà ſeris.* Il y en a une dans *le Dante* encore plus circonſtanciée et plus clairement exprimée; c'eſt touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique. Il ſuffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, *vates.* Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux accomplie. Si *Sénèque* avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du ſien.

SCENE DERNIERE.

V. 1. O dieux! ce char volant, diſparu dans la nue,
Le dérobe à ſa peine auſſi-bien qu'à ma vue, etc.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reſte; rien n'eſt plus inſipide que de longues horreurs.

REMARQUES

Sur l'examen de Médée, par Corneille.

PAGE 94. *Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque*, etc. Les amateurs du théâtre, qui liront cet examen et les ſuivans, s'apercevront aſſez que *Corneille* raiſonnait plus qu'il ne ſentait; au lieu que *Racine* ſentait plus qu'il ne raiſonnait: et au théâtre il faut ſentir.

Corneille, dans ſes réflexions ſur Médée, ne touche aucun des points eſſentiels, qui ſont les perſonnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais ſtyle et le comi que mêlé à l'horreur.

REMARQUES

SUR LE CID,

Tragédie représentée en 1636.

PREFACE

DU COMMENTATEUR

LORSQUE *Corneille* donna le Cid, les Eſpagnols avaient ſur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainſi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Paſtor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, ſemblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il eſt vrai que dans preſque toutes ces tragédies eſpagnoles, il y avait toujours quelques ſcènes de bouffonneries. Cet uſage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de *Shakeſpeare* où l'on ne trouve des plaiſanteries d'hommes groſſiers à côté du ſublime des héros. A quoi attribuer une mode ſi extravagante et ſi honteuſe pour l'eſprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume digne de barbares qui ſentaient le beſoin des plaiſirs de l'eſprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré juſqu'à nos temps, lorſqu'on en reconnaiſſait la turpitude.

Jamais ce vice n'avilit la scène française; il se glissa seulement dans nos premiers opéra, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre cette indécence; mais bientôt l'élégant *Quinault* purgea l'opéra de cette bassesse.

Quoi qu'il en soit, on se piquait alors de savoir l'espagnol, comme on se fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la ligue l'avait introduite en France; et le mariage de *Louis XIII*, avec la fille de *Philippe III*, avait tellement mis l'espagnol à la mode, qu'il était alors presque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un secrétaire de la reine *Marie de Médicis*, nommé *Chalons*, retiré à Rouen dans sa vieillesse, conseilla à *Corneille* d'apprendre l'espagnol, et lui proposa d'abord le sujet du Cid. L'Espagne avait deux tragédies du Cid; l'une de *Diamante*, intitulée *el honrador de su padre*, qui était la plus ancienne; l'autre *el Cid* de *Guilain de Castro*, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuse du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, personnages également ridicules; mais tous les sentimens généreux et tendres dont *Corneille* a fait un si bel usage, sont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer le Cid de *Diamante*, quand je donnai la première édition des commentaires sur *Corneille*; je marquerai dans

celle-ci les principaux endroits qu'il traduisit de cet auteur espagnol.

C'est une chose, à mon avis, très-remarquable que, depuis la renaissance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéressant sur la scène française, et qui fît verser des larmes, si on en excepte quelques scènes attendrissantes du *Pastor fido* et du Cid espagnol. Les pièces italiennes du seizième siècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces espagnoles étaient des tissus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou six endroits très-touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de *Guilain de Castro*, furent sentis par *Corneille*, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.

Il sut faire du Cid espagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le sujet du Cid est le mariage de *Rodrigue* avec *Chimène*. Ce mariage est un point d'histoire presque aussi célèbre en Espagne que celui d'*Andromaque* avec *Pyrrhus* chez les Grecs; et c'était en cela même que consistait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'histoire rendait tolérable aux spectateurs un dénouement qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de *Chimène*, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de son père, devenait aussi touchant qu'excusable, puisqu'elle aimait déjà *Rodrigue* avant cette mort, et par l'ordre de son père même.

On ne connaiſſait point encore, avant le Cid de *Corneille*, ce combat des paſſions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne ſont que des beautés inanimées. On ſait quel ſuccès eut le Cid, et quel enthouſiaſme il produiſit dans la nation. On ſait auſſi les contradictions et les dégoûts qu'eſſuya *Corneille*.

Il était, comme on ſait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de *Richelieu*. Ces cinq auteurs étaient *Rotrou*, *l'Etoile*, *Colletet*, *Boiſrobert* et *Corneille*, admis le dernier dans cette ſociété. Il n'avait trouvé d'amitié et d'eſtime que dans *Rotrou*, qui ſentait ſon mérite ; les autres n'en avaient pas aſſez pour lui rendre juſtice. *Scudéri* écrivait contre lui avec le fiel de la jalouſie humiliée, et avec le ton de la ſupériorité. Un *Claveret*, qui avait fait une comédie, intitulée *la Place royale*, ſur le même ſujet que *Corneille*, ſe répandit en invectives groſſières. *Mairet* lui-même s'avilit juſqu'à écrire contre *Corneille*, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal, ſon protecteur, ſe mettre avec chaleur à la tête de tous ſes ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les repréſentations du Cid, avait donné dans le palais cardinal, aujourd'hui le palais royal, la *comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les ſcènes. *Corneille*, plus docile à ſon génie que ſouple aux volontés d'un premier miniſtre, crut devoir changer quelque choſe

dans le troisième acte qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit qu'*il fallait avoir un esprit de suite*. Il entendait par esprit de suite la soumission qui suit aveuglément les ordres d'un supérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maison de *Vendôme*, petits-fils de *César de Vendôme*, qui avait assisté à la représentation de cette pièce du cardinal.

Le premier ministre vit donc les défauts du Cid avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ses yeux se fermèrent trop sur les beautés. Il était si entier dans son sentiment, que quand on lui apporta les premières esquisses du travail de l'académie sur le Cid, et quand il vit que l'académie, avec un ménagement aussi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand *Corneille*, comparait les contestations présentes à celles que la *Jérusalem* et le *Pastor fido* avaient fait naître; il mit en marge, de sa main : " L'applaudissement „ et le blâme du Cid n'est qu'entre les doctes et „ les ignorans, au lieu que les contestations sur „ les deux autres pièces ont été entre les gens „ d'esprit. "

Qu'il me soit permis de hasarder une réflexion. Je crois que le cardinal de *Richelieu* avait raison, en ne considérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de *Don Sanche* et quelques autres défauts. Son grand ns lui fesait voir clairement toutes ces fautes; c'est en quoi il me paraît plus qu'excusable.

Je ne sais s'il était possible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuses de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes et endurci par les vengeances, sentît le charme des scènes de *Rodrigue* et de *Chimène*. Il voyait que *Rodrigue* avait très-grand tort d'aller chez sa maîtresse, après avoir tué son père ; et quand on est trop fortement choqué de voir ensemble deux personnes qu'on croit ne devoir pas se chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles disent.

Je suis donc persuadé que le cardinal de *Richelieu* était de bonne foi. Remarquons encore que cette ame altière, qui voulait absolument que l'académie condamnât le Cid, continua sa faveur à l'auteur, et que même *Corneille* eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à l'Aveugle de Smyrne, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier ministre.

Il y a une scène de baisers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à *Chimène* un amour toujours combattu par son devoir. Il est à croire que le cardinal de *Richelieu* n'avait pas ordonné cette scène, et qu'il fut plus indulgent envers *Colletet*, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers *Corneille*.

Quant au jugement que l'académie fut obligée de prononcer entre *Corneille* et *Scudéri*, et qu'elle intitula modestement, *Sentimens de l'académie sur le Cid*, j'ose dire que jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de

goût. Rien n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du Cid, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politesse avec laquelle elle reprend les défauts, est égale à celle du style; et il y eut une très-grande prudence à se conduire de façon que ni le cardinal de *Richelieu*, ni *Corneille*, ni même *Scudéri*, n'eurent au fond sujet de se plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes sur le jugement de l'académie comme sur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une seule; c'est sur ces paroles de l'académie, *encore que le sujet du Cid ne soit pas bon.* Je crois que l'académie entendait que le mariage, ou du moins la promesse de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'est pas un bon sujet pour une pièce morale, que nos bienséances en sont blessées. Cet aveu de ce corps éclairé satisfesait à la fois la raison et le cardinal de *Richelieu*, qui croyait le sujet défectueux. Mais l'académie n'a pas prétendu que le sujet ne fût pas très-intéressant et très-tragique; et quand on songe que ce mariage est un point d'histoire célèbre, on ne peut que louer *Corneille* d'avoir réduit ce mariage à une simple promesse d'épouser *Chimène*; c'est en quoi il me semble que *Corneille* a observé les bienséances, beaucoup plus que ne le pensaient ceux qui n'étaient pas instruits de l'histoire.

La conduite de l'académie composée de gens de lettres, est d'autant plus remarquable, que le déchaînement de presque tous les auteurs était plus violent; c'est une chose curieuse de voir

comme il eſt traité dans la lettre ſous le nom d'*Ariſte*.

" Pauvre eſprit qui, voulant paraître admirable
„ à chacun, ſe rend ridicule à tout le monde, et
„ qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais
„ reconnu les obligations qu'il a à *Sénèque*
„ et à *Guilain de Caſtro*, à l'un deſquels il eſt
„ redevable de ſon Cid, et à l'autre de ſa Médée.
„ Il reſte maintenant à parler de ſes autres pièces,
„ qui peuvent paſſer pour farces, et dont les titres
„ ſeuls feſaient rire autrefois les plus ſages et les
„ plus ſérieux; il a fait voir une Mélite, la
„ Galerie du palais et la Place royale; ce qui
„ nous feſait eſpérer que *Mondory* annoncerait
„ bientôt le Cimetière de Saint-Jean, la Samari-
„ taine et la Place aux veaux (*a*). L'humeur vile
„ de cet auteur, et la baſſeſſe de ſon ame, etc. "

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre *Corneille*, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend ſi furieux, qu'ils ne connaiſſent plus ni raiſon ni bienſéance. C'eſt une eſpèce de rage qui attaque les petits auteurs, et ſur-tout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainſi *Guilain de Caſtro*:

Donc fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnaſſe.
Ingrat, rends-moi mon Cid juſques au dernier mot;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,

(*a*) Il eſt vrai que ces comédies de *Corneille* ſont fort mauvaiſes; mais il n'eſt pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites juſqu'alors en France.

Que l'eſprit le plus vain eſt ſouvent le plus ſot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la Sophonisbe, qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous euſſions en France, ſembla perdre cette gloire en écrivant contre *Corneille* des perſonnalités odieuſes. Il faut avouer que *Corneille* répondit très-aigrement à tous ſes ennemis. La querelle même alla ſi loin entre lui et *Mairet*, que le cardinal de *Richelieu* interpoſa entre eux ſon autorité. Voici ce qu'il fit écrire à *Mairet* par l'abbé de *Boiſrobert* :

A Charonne, 5 *octobre* 1637.

" Vous lirez le reſte de ma lettre comme un
„ ordre que je vous envoie par le commandement
„ de ſon éminence. Je ne vous célerai pas qu'elle
„ s'eſt fait lire, avec un plaiſir extrême, tout ce
„ qui s'eſt fait ſur le ſujet du Cid ; et particulière-
„ ment une lettre qu'elle a vue de vous, lui a
„ plu juſqu'à tel point qu'elle lui a fait naître
„ l'envie de voir tout le reſte. Tant qu'elle n'a
„ connu dans les écrits des uns et des autres
„ que des conteſtations d'eſprit agréables et des
„ railleries innocentes, je vous avoue qu'elle a
„ pris bonne part au divertiſſement ; mais quand
„ elle a reconnu que dans ces conteſtations naiſ-
„ ſaient enfin des injures, des outrages et des
„ menaces, elle a pris auſſitôt la réſolution d'en
„ arrêter le cours. Pour cet effet, quoiqu'elle n'ait
„ point vu le libelle que vous attribuez à M. *Cor-*
„ *neille*, préſuppoſant par votre réponſe que je lui

lus

„ lus hier au soir qu'il devait être l'agresseur, elle
„ m'a commandé de lui remontrer le tort qu'il se
„ fesait, et de lui défendre de sa part de ne plus
„ faire de réponse, s'il ne voulait lui déplaire;
„ mais d'ailleurs, craignant que des tacites mena-
„ ces que vous lui faites, vous, ou quelqu'un
„ de vos amis, n'en viennent aux effets, qui
„ tireraient des suites ruineuses à l'un et à l'autre,
„ elle m'a commandé de vous écrire que, si vous
„ voulez avoir la continuation de ses bonnes
„ grâces, vous mettiez toutes vos injures sous le
„ pied, et ne vous souveniez plus que de votre
„ ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler
„ sur la table de ma chambre, à Paris, quand
„ vous serez tous rassemblés. Jusqu'ici j'ai parlé
„ par la bouche de son éminence; mais, pour vous
„ dire ingénument ce que je pense de toutes vos
„ procédures, j'estime que vous avez suffisamment
„ puni le pauvre M. *Corneille* de ses vanités, et
„ que ses faibles défenses ne demandaient pas des
„ armes si fortes et si pénétrantes que les vôtres:
„ vous verrez un de ces jours son Cid assez mal
„ mené par les sentimens de l'académie."

L'académie trompa les espérances de *Boisrobert*. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de *Richelieu* voulait humilier *Corneille*, mais qu'en qualité de premier ministre, il ne voulait pas qu'une dispute littéraire dégénérât en querelle personnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le Cid n'attira à son

auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre *Balzac* écrivait à *Scudéri*, en réponse à la critique du Cid, que *Scudéri* lui avait envoyée.

— " Considérez néanmoins, Monsieur, que
„ toute la France entre en cause avec lui, et
„ que peut-être il n'y a pas un des juges, dont
„ vous êtes convenus ensemble, qui n'ait loué ce
„ que vous désirez qu'il condamne; de sorte que,
„ quand vos argumens seraient invincibles, et
„ que votre adversaire y acquiescerait, il aurait
„ toujours de quoi se consoler glorieusement de
„ la perte de son procès, et vous dire que c'est
„ quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un
„ royaume que d'avoir fait une pièce régulière.
„ Il n'y a point d'architecte d'Italie qui ne trouve
„ des défauts à la structure de Fontainebleau, et
„ qui ne l'appelle un monstre de pierre: ce
„ monstre, néanmoins est la belle demeure des
„ rois, et la cour y loge commodément. Il y a des
„ beautés parfaites, qui sont effacées par d'autres
„ beautés qui ont plus d'agrément et moins de
„ perfection; et, parce que l'acquis n'est pas si
„ noble que le naturel, ni le travail des hommes
„ que les dons du ciel, on vous pourrait encore
„ dire que savoir l'art de plaire ne vaut pas tant
„ que savoir plaire sans art. *Aristote* blâme la
„ Fleur d'Agathon, quoiqu'il dit qu'elle fut
„ agréable; et l'Oedipe peut-être n'agréait pas,
„ quoique *Aristote* l'approuve. Or, s'il est vrai
„ que la satisfaction des spectateurs soit la fin que
„ se proposent les spectacles, et que les maîtres

„ mêmes du métier aient quelquefois appelé de
„ César au Peuple, le Cid du poëte français ayant
„ plu aussi bien que la Fleur du poëte grec, ne
„ serait-il point vrai qu'il a obtenu la fin de la
„ représentation, et qu'il est arrivé à son but,
„ encore que ce ne soit pas par le chemin d'*Aristote*,
„ ni par les adresses de sa poëtique? Mais vous
„ dites, Monsieur, qu'il a ébloui les yeux du
„ monde, et vous l'accusez de charme et d'en-
„ chantement; je connais beaucoup de gens qui
„ feraient vanité d'une telle accusation; et vous
„ me confesserez vous-même que, si la magie
„ était une chose permise, ce serait une chose
„ excellente. Ce serait, à vrai dire, une belle
„ chose de pouvoir faire des prodiges innocem-
„ ment, de faire voir le soleil quand il est nuit,
„ d'apprêter des festins sans viandes ni officiers,
„ de changer en pistoles les feuilles de chêne
„ et le verre en diamans. C'est ce que vous
„ reprochez à l'auteur du Cid, qui, vous avouant
„ qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de
„ lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi
„ que l'art même; et ne vous niant pas qu'il a
„ trompé toute la cour et tout le peuple, ne
„ vous laisse conclure de-là, sinon qu'il est plus
„ fin que toute la cour et tout le peuple, et que
„ la tromperie, qui s'étend à un si grand nombre
„ de personnes, est moins une fraude qu'une
„ conquête. Cela étant, Monsieur, je ne doute
„ point que messieurs de l'académie ne se trouvent
„ bien empêchés dans le jugement de votre
„ procès; et que, d'un côté, vos raisons ne

„ les ébranlent, et de l'autre l'approbation publi-
„ que ne les retienne. Je ſerais en la même peine
„ ſi j'étais en la même délibération, et ſi, de bonne
„ fortune, je ne venais de trouver votre arrêt
„ dans les regiſtres de l'antiquité. Il a été
„ prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par
„ un philoſophe de la famille ſtoïque, mais un
„ philoſophe dont la dureté n'était pas impéné-
„ trable à la joie, de qui il nous reſte des jeux et
„ des tragédies, qui vivait ſous le règne d'un
„ empereur poëte et comédien, au ſiècle des
„ vers et de la muſique. Voici les termes de cet
„ authentique arrêt, et je veus les laiſſe interpréter
„ à vos dames, pour leſquelles vous avez bien
„ entrepris une plus longue et plus difficile
„ traduction : *Illud multum eſt primo aſpectu*
„ *oculos occupaſſe, etiamſi contemplatio diligens*
„ *inventura eſt quod arguat. Si me interrogas,*
„ *major ille eſt qui judicium abſtulit quàm qui*
„ *meruit.* Votre adverſaire y trouve ſon compte
„ par ce favorable mot de *major eſt ;* et vous
„ avez auſſi ce que vous pouvez déſirer, ne
„ déſirant rien, à mon avis, que de prouver que
„ *judicium abſtulit.* Ainſi vous l'emportez dans
„ le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le Cid
„ eſt coupable, c'eſt d'un crime qui a eu récom-
„ penſe ; s'il eſt puni, ce ſera après avoir
„ triomphé ; s'il faut que *Platon* le banniſſe de
„ ſa république, il faut qu'il le couronne de fleurs
„ en le banniſſant, et ne le traite point plus mal
„ qu'il a traité autrefois *Homère.* Si *Ariſtote* trouve

„ quelque chose à désirer en sa conduite, il „ doit le laisser jouir de sa bonne fortune, et „ ne pas condamner un dessein que le succès „ a justifié. Vous êtes trop bon pour en vouloir „ davantage : vous savez qu'on apporte souvent „ du tempérament aux lois, et que l'équité con- „ serve ce que la justice pourrait ruiner. N'insis- „ tez point sur cette exacte et rigoureuse justice. „ Ne vous attachez point avec tant de scrupule „ à la souveraine raison ; qui voudrait la contenter „ et satisfaire à sa régularité, serait obligé de „ lui bâtir un plus beau monde que celui-ci ; il „ faudrait lui faire une nouvelle nature des choses, „ et lui aller chercher des idées au-dessus du ciel. „ Je parle, Monsieur, pour mon intérêt ; si vous „ la croyez, vous ne trouverez rien qui mérite „ d'être aimé ; et par conséquent, je suis en „ hasard de perdre vos bonnes grâces, bien „ qu'elles me soient extrêmement chères, et que „ je suis passionnément, Monsieur, votre, etc.“

C'est ainsi que *Balzac*, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à *Scudéri*, son ami, et osait lui dire la vérité. *Balzac*, tout ampoulé qu'il était dans ses lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaissait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la prose. Il rendit justice aux beautés du Cid ; et ce témoignage fait honneur à *Balzac* et à *Corneille*.

DEDICACE

DE LA TRAGEDIE DU CID,

A madame la ducheſſe d'Aiguillon, etc.

Marie-Magdelène de Vignerot, fille de la ſœur du cardinal et de *René de Vignerot*, ſeigneur de Pont-Courlay. Elle épouſa le marquis du *Roure de Combalet*, et fut dame d'atours de la reine ; elle fut ducheſſe d'Aiguillon de ſon chef ſur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adreſſée au commencement de 1637 ; elle y eſt nommée madame de *Combalet* ; et, dans l'édition de 1638, on voit le nom de madame la ducheſſe d'*Aiguillon*.

Votre généroſité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent, ce grand crédit, etc.

La ducheſſe d'*Aiguillon* avait un très-grand crédit en effet ſur ſon oncle le cardinal, et ſans elle *Corneille* aurait été entièrement diſgracié : il le fait aſſez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un eſprit altier qui bravait le premier miniſtre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La ducheſſe d'*Aiguillon* rendit, dans cette affaire, un auſſi grand ſervice à ſon oncle qu'à *Corneille* : elle lui ſauva, dans la poſtérité, la honte de paſſer pour l'approbateur de *Colletet* et l'ennemi du *Cid* et de *Cinna*.

Fragment de l'hiſtorien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertiſſement qui précède la tragédie du Cid.

MARIANA, L. 4° de la Hiſtoria de Eſpanna: C. 50.

AVIA pocos dias antes hecho campo con D. Gomez conde de Gormaz. Venciolè, y diolè la muerte. Lo que reſultò d'eſte caſo, fue que casò con donna Ximena, hijà y heredera del miſmo conde. Ella miſma requiriò al rey que ſe le dieſſe por marido, (ya eſtava muy prendada de ſus partes) o le caſtigaſſe conforme a las leyes, por la muerte que diò a ſu padre, etc.

Ces paroles de *Mariana* ſuffiſent pour juſtifier *Corneille. Chimène demanda au roi qu'il fît punir le Cid ſelon les lois, ou qu'il le lui donnât pour époux.*

On voit combien la vérité hiſtorique eſt adoucie dans la tragédie.

Perſonnages, etc.

(La ſcène eſt à Séville.)

REMARQUEZ que la ſcène eſt tantôt au palais du roi, tantôt dans la maiſon du comte de *Gormaz*, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu ſerait obſervée aux yeux des ſpectateurs, ſi on avait eu des théâtres dignes de *Corneille*, ſemblables à celui de Vicence, qui repréſente une ville, un palais, des rues, une place, etc. car cette unité ne conſiſte pas à repréſenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans pluſieurs endroits contigus que l'œil puiſſe apercevoir ſans peine.

LE CID,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE (*).

LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

ENTRE tous ces amans dont la jeune ferveur (*a*)
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ſes beautés ont fait naître.
Ce n'eſt pas que Chimène écoute leurs ſoupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs déſirs;
(*b*) Au contraire, pour tous dedans l'indifférence,
Elle n'a pas un mi donne l'eſpérance;
Et ſans les voir d'un œil trop ſévère, ou trop doux,
C'eſt de votre ſeul choix qu'elle attend un époux.

(*) *B. N.* Ces deux premières ſcènes ne ſe trouvant pas dans pluſieurs éditions de *Corneille*, on les donne ici entières avec les remarques.

(*a*) *La jeune ferveur. Scudéri* dit que c'eſt parler français en allemand de donner de la jeuneſſe à la *ferveur*. L'académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'eſt admis que dans le langage de la dévotion; mais elle approuve l'épithète *jeune*.

S'il eſt permis d'ajouter quelque choſe à la déciſion de l'académie, je dirai que le mot *jeune* convient très-bien aux paſſions de la jeuneſſe. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère, ma jeune haine*; pourquoi? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mûr, et que l'amour eſt plus le partage de la jeuneſſe.

(*b*) *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans, n'eſt ni cenſuré pas *Scudéri*, ni remarqué par l'académie; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas ſonge que *dedans* eſt un adverbe: *Il eſt dans la chambre, il eſt hors de la chambre. Etes-vous dedans? êtes-vous dehors?*

LE COMTE.

LE COMTE.

Elle eſt dans le devoir; tous deux ſont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un ſang noble, vaillant, fidelle,
Jeunes, mais qui ſont lire aiſément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image,
Et ſort d'une maiſon ſi féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naiſſance au milieu des lauriers:
La valeur de ſon père en ſon temps ſans pareille,
(*c*) Tant qu'a duré ſa force, a paſſé pour merveille;
(*d*) Ses rides ſur ſon front ont gravé ſes exploits,
Et nous diſent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.
Va l'en entretenir; mais dans cet entretien
Cache mon ſentiment, et découvre le ſien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions enſemble;
L'heure à préſent m'appelle au conſeil qui s'aſſemble:
Le roi doit à ſon fils choiſir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
(*e*) Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.

(*c*) *Tant qu'a duré ſa force, a paſſé pour merveille.*

A paſſé pour merveille a été excuſé par l'académie; aujourd'hui cette expreſſion ne paſſerait point; elle eſt commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, *Racine* et *Boileau*, ont proſcrit tous ces termes de *merveille*, de *ſans pareille*, *ſans ſeconde*, *miracle de nos jours*, *ſoleil*, etc. et depuis la poéſie eſt devenue difficile, plus elle eſt belle.

(*d*) *Ses rides ſur ſon front.* Voyez le jugement de l'académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a cenſurés ou juſtifiés.

Racine ſe moqua de ce vers dans la farce des Plaideurs: il y dit d'un vieux huiſſier:

Ses rides ſur ſon front gravaient tous ſes exploits.

Cette plaiſanterie ne plut point du tout à l'auteur du Cid.

(*e*) *Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.*

Vous voyez que ces deux derniers vers ſont le fondement de la querelle qui doit ſuivre: et qu'ainſi on fait très-mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de *Don Diegue*.

SCENE II. (*f*)

CHIMENE, ELVIRE.

ELVIRE, *seule.*

QUELLE douce nouvelle à ces jeunes amans!
Et que tout se dispose à leurs contentemens!

CHIMENE.

Eh bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'espère?
Que dois je devenir, et que t'a dit mon père?

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés;
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMENE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance?

ELVIRE.

Il passe bien plus outre; il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez, après cela, puisque tantôt son père
Au sortir du conseil doit proposer l'affaire, (*g*)
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contens.

(*f*) *Corneille*, fatigué de toutes les critiques qu'on faisait du Cid, et ne sachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement, en 1664. La pièce commençait ainsi :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?
Ne me déguise rien de ce qu'a dit mon père.

Il me semble que, dans les deux premières scènes, la pièce est beaucoup mieux annoncée, l'amour de *Chimène* plus développé, le caractère du comte de *Gormaz* déjà annoncé; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à *Corneille*, il eût encore mieux valu laisser la tragédie comme elle était que d'y faire ces faibles changemens; c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher; c'était les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

(*g*) *Proposer l'affaire* est encore du style comique; mais observons que le Cid fut donné d'abord sous le titre de tragi-comédie.

CHIMENE.

Il ſemble toutefois que mon ame troublée
Refuſe cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au ſort des viſages divers; (*h*)
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureuſement déçue.

CHIMENE.

Allons, quoi qu'il en ſoit, en attendre l'iſſue.

SCENE III.

Un page. C'eſt ici un défaut intolérable pour nous. La ſcène reſte vide; les ſcènes ne ſont point liées; l'action eſt interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils? Pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils? Comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver ſans ſe voir? Comment *Chimène* peut-elle voir l'infante ſans la ſaluer? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français ſeuls s'en ſont corrigés. Plus il eſt difficile de lier toutes les ſcènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la ſurmonter aux dépens de la vraiſemblance et de l'intérêt. C'eſt un des ſecrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-ſeulement on a retranché cette ſcène de l'infante,

(*h*) Ces preſſentimens réuſſiſſent preſque toujours. On craint avec le perſonnage auquel on commence à s'intéreſſer. Mais il faudrait peut-être une autre cauſe à ce preſſentiment que le lieu commun des changemens du ſort, et une autre expreſſion que les *viſages divers*. Ce morceau eſt traduit de *Diamante*.

El alma indeciſa
Teme llegar a anegar ſe
En eſte profondo abyſmo
De gloria e felicidades.
Que en un dia, en un momento,
Muda el hado de ſemblante,
Y deſpues de una fortuna
Suele llegar un deſaſtre.

mais on a supprimé tout son rôle; et *Corneille* ne s'était permis cette faute insupportable que pour remplir l'étendue malheureusement prescrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte : un rôle superflu la rend toujours trop longue.

V. 5. Et je vous vois pensive et triste chaque jour,
Demander avec soin comme va son amour.

Voilà une nouvelle excuse du titre de tragi-comédie; *comme va son amour!* qu'auraient dit les Grecs, du temps de *Sophocle*, à une telle demande? Nous ne ferons point de remarque sur les défauts de ce rôle qu'on a retranché entièrement.

SCENE IV.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impolitesse, les rodomontades du comte sont, à la vérité, intolérables; mais songez qu'il est puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens représentent cette pièce, ils commencent par cette scène. Il paraît qu'ils ont très-grand tort; car peut-on s'intéresser à la querelle du comte et de *Don Diegue*, si on n'est pas instruit des amours de leurs enfans? L'affront que *Gormaz* fait à *Don Diegue* est un coup de théâtre, quand on espère qu'ils vont conclure le mariage de *Chimène* avec *Rodrigue*. Ce n'est point jouer le Cid, c'est insulter son auteur que de le tronquer ainsi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainsi les ouvrages qu'ils représentent.

Dans le Cid de *Diamante*, le roi donne la place de gouverneur de son fils, en présence du comte, et cela est encore plus théâtral. Le théâtre ne reste point vide. Il semble que *Corneille* aurait dû plutôt imiter *Diamante* que *Castro* dans cette intelligence du théâtre.

Au reste, dans les deux pièces espagnoles, le comte de *Gormaz* donne un soufflet à *Don Diegue*; ce soufflet était essentiel.

Les deux pères disent à peu-près les mêmes choses dans ces deux scènes et dans les suivantes. *Castro*, qui vint après *Diamante*, ne fit point difficulté de prendre plusieurs pensées chez son prédécesseur, dont la pièce était presque oubliée. A plus forte raison *Corneille* fut en droit d'imiter les deux poëtes espagnols, et d'enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.

Cette phrase a vieilli; elle était fort bonne alors; il est honteux pour l'esprit humain que la même expression soit bonne en un temps, et mauvaise en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que sont les rois: quelque grands que soient les rois.*

V. 17. Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet.

Ce digne sujet ne se dirait pas aujourd'hui; mais alors c'était une expression très-reçue; *Monsieur* ne se dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur*, serait une mauvaise façon de parler.

V. 20. A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a: *A de plus bauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est *Boileau* qui, le premier, enseigna l'art de parler toujours convenablement; et *Racine* est le premier qui ait employé cet art sur la scène.

V. 35. Pour s'instruire d'exemple en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.

De mis hazannas escritas.
Dare al principe un translado.
Y aprendera en lo que hize,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère.
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. Vous me parlez en vain de ce que je connoi.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le faisait rimer avec *moi, toi.* Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois*; c'est une inconséquence, ou je me suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il ferait à souhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déjà aperçu combien il est ridicule d'écrire de la même manière les *français* qu'on prononce *français*, et *St François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73. Et par-là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

Yo lo merefco
Tambien como tu, y mejor.

V. 75. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura fa récompenfe.

On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très-embarrassés à donner ce soufflet; ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie; et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler le Cid *tragi-comédie.* Presque toutes les pièces de *Scudéri* et de *Boisrobert* avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très-ancien: *Plaute* l'emploie pour désigner son Amphytrion, parce que si l'aventure de *Sosie* est comique, *Amphytrion* est très-sérieusement affligé.

V. 87. Epargnes-tu mon sang? — Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite —

Tu dédaignes ma vie ! — En arrêter le cours
Ne ſeraie que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans les éditions ſuivantes. Dans la pièce de *Diamantè*, le comte dit à *Don Diegue*, *Vale.*

SCENE V.

V. 25. Comte, ſois de mon prince à préſent gouverneur, etc.

Llamalde, llamade, al conde
Que venga a exercer el cargo
De ayo de vueſtro hijo,
Que podra mas bien honrallo,
Pues que yo ſin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue eſt mon fils, il faut que l'amour cède, etc.

Et qu'une ardeur plus haute à ſes flammes ſuccède.
Mon honneur eſt le ſien, et le mortel affront
Qui tombe ſur mon chef, rejaillit ſur ſon front.

On a retranché ces quatre vers comme ſuperflus. Une *ardeur plus haute* était mal ; une ardeur n'eſt point *haute*. Il eût fallu peut-être, une ardeur plus *noble*, plus *digne*. L'académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de *Scudéri* ; elle ſe contenta de juger des choſes que *Scudéri* avait critiquées ; et ſouvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'académie, au contraire, était plus éclairée que jalouſe.

SCENE VI.

V. 1. Rodrigue, as tu du cœur ? ....

Dans le Cid de *Diamante*, *Rodrigue* arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de *Chimène*. *Rodrigue* trouve le portrait reſſemblant, et dit au *garçon gracieux* qu'il eſt un grand peintre, *grande pintor* ; puis regardant ſon père affligé qui tient d'une main ſon épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raiſon : *Don Diegue* lui répond : *Aie, aie l'honneur.* Rodrigue. *Qui eſt-ce qui vous déplait* ? Don Diegue. *Aie, aie l'honneur, te dis-je.* Rodrigue. *Parlez, eſpérez,*

j'écoute. Don Diegue. *Aie, aie, as-tu du courage? Rodrigue* répond à peu-près comme dans *Caſtro* et dans *Corneille.*

V. 2. . . . . Agréable colère! *etc.*

Eſſe ſentimiento adoro,
Eſſa colera me agrada,
Eſſa ſangre alborotada
Es la que me dio Caſtilla,
Y la que te di heredada.

V. 7. Viens me venger — De quoi? — D'un affront ſi cruel.
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Eſta mancha de mi honor
Al. tuyo ſe eſtiende.

V. 14. Ce n'eſt que dans le ſang qu'on lave un tel outrage

Lavala.
Con ſangre, que ſangre ſola
Quita ſeme jantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoſo es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu tout ſanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions ſuivantes, *Corneille* a mis :

Je l'ai vu tout couvert de ſang et de pouſſière,
Porter par-tout la mort dans une armée entière.

L'académie avait condamné *funérailles*; je ne ſais ſi ce mot, tout impropre qu'il eſt, n'eût pas mieux valu que le pléonaſme languiſſant *par-tout* et *entière.*

V. 26. Enfin tu ſais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aqui ofenſa, y alli eſpada,
No tengo mas que dezirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le deſtin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge

Ya voy a llorar afrentas,
Mientras tu tomas venganças.

SCENE VII.

V. . — Percé juſques au fond du cœur . . .

On mettait alors des ſtances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans Médée: on les a bannies du théâtre. On a penſé que les perſonnages, qui

parlent en vers d'une meſure déterminée, ne devaient jamais changer cette meſure, parce que, s'ils s'expliquaient en proſe, ils devraient toujours continuer à parler en proſe. Or, les vers de ſix pieds étant ſubſtitués à la proſe, le perſonnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les ſtances donnent trop l'idée que c'eſt le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces ſtances du Cid ne ſoient fort belles, et ne ſoient encore écoutées avec beaucoup de plaiſir.

V. 8. O Dieu, l'étrange peine! *etc.*

Mi padre el ofendido! eſtrana pena!
Y el ofenſor el padre de Ximena!

V. 11. Que je ſens de rudes combats!

Contre mon propre honneur mon amour s'intéreſſe;
Il faut venger un père et perdre une maîtreſſe.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triſte choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infame,
Des deux côtés mon mal eſt infini.
O Dieu, l'étrange peine!
Faut-il laiſſer un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Corneille corrigea depuis cette ſtance ainſi:

Il vaut mieux courir au trépas;
Je dois à ma maîtreſſe, auſſi bien qu'à mon père;
J'attire en me vengeant ſa haine et ſa colère;
J'attire ſes mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux eſpoir l'un me rend infidelle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon ame; et puiſqu'il faut mourir,
Mourons du moins ſans offenſer Chimène.

V. 20. Faut-il punir le père de Chimène?

Yo he de matar el padre de Ximena?

V. 49. Allons, mon bras, du moins ſauvons l'honneur.

L'académie avait approuvé *allons, mon ame;* et cependant *Corneille* le changea, et mit *allons, mon bras.*

On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'eſt point un effet du caprice de la langue, c'eſt qu'on s'eſt accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* ſignifie *marchons*, et ni un bras ni une ame ne marchent; d'ailleurs nous ne ſommes plus dans un temps où l'on parle à ſon bras et à ſon ame.

V. 55. Ne ſoyons plus en peine,
(Puiſqu'aujourd'hui mon père eſt l'offenſé)
Si l'offenſeur eſt père de Chimène.

Haviendo fido
Mi padre el ofendido,
Poco importa que fueſe
El ofenſor el padre de Ximena.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

V. 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
Feus le ſang un peu chaud et le bras un peu prompt.

CORNEILLE aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place:

Je l'avoue entre nous, mon ſang un peu trop chaud
S'eſt trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un ſang trop chaud qui le porte trop haut eſt bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieſo que fue locura,
Mas no la quero emendar.

V. 16. Déſobéir un peu n'eſt pas un ſi grand crime,
Et quelque grand qu'il fût, mes ſervices préſens
Pour le faire abolir ſont plus que ſuffiſans.

C'eſt ici qu'il y avait:

Les ſatisfactions n'apaiſent point une ame;
Qui les reçoit à tort, qui les fait ſe diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Eſt de déshonorer deux hommes au lieu d'un

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et *Corneille* les supprima.

V. 23. Vous vous perdez, Monsieur, sur cette confiance.

Y con ella has de querer
Perderte ?

V. 26. Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Mucho tienen que perder.

V. 28. Tout l'Etat périra plutot que je périsse.

Ha de perderse Castilla
Antes que yo.

SCENE II.

V. 2. Connais-tu bien Don Diegue ?

Aquel viejo que alli esta,
Sabes quien es ?

V. 2. . . . . Parlons bas, écoute.

Habla baxo, escucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu ;
La vaillance et l'honneur de son temps ? le sais-tu ?

No sabes que fue despojo
De honra y valor ?

V. 4. Peut-être.

Si seria.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ? le sais-tu ?

Y que es sangre suya
La que yo tengo en el ojo ?
Sabes ?

V. 6. . . . . Que m'importe ?

Y el sabello
Que ha de importar ?

V. 7. A quatre pas d'ici je te le ferai savoir.

Si vamos à otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9. Je ſuis jeune, il eſt vrai, mais aux ames bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de *Diamante*, *Rodrigue* propoſe au comte de ſe battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au ſoleil ou à l'ombre, avec plaſtron ou ſans plaſtron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaiſant bouffon! répond le comte

RODRIGUE.

En campagna, en poblado;
De noche, o de dia; al uelo
Claro, o a la ſombra obſcura;
A cavallo, a pie; con peto,
O ſin el; a eſpada, o lança.

LE COMTE.

Que bueno
Fues me retais! que generoſo moçuelo!

V. 13. Mes pareils à deux fois ne ſe font pas connaître,
Et pour leurs coups d'eſſai veulent des coups de maître.

Coups d'eſſai, *coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'eſt qu'une répétition froide de ce beau vers:

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri cenſurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. Ton bras eſt invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raiſon: il ſignifie autre choſe qu'*indompté*, un pays eſt *indompté*, un guerrier eſt *invaincu*. *Corneille* l'a encore employé dans les Horaces. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il eſt dit que *invaincu* eſt un barbariſme. Non; c'eſt un terme haſardé et néceſſaire. Il y a deux ſortes de barbariſmes, celui des mots et celui des phraſes. *Egaliſer les fortunes*, pour *égaler les fortunes*: *au parfait*, au lieu de *parfaitement*; *éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever*: voilà des barbariſmes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire*;

en cenſer aux dieux, pour *encenſer les dieux: je vous aime tout ce qu'on peut aimer.* Voilà des barbariſmes de phraſes.

SCENE VI.

V. 23. Don Sanche, taiſez-vous, et ſoyez averti
Qu'on ſe rend criminel à prendre ſon parti.

Cette ſcène paraît preſque auſſi inutile que celle de l'infante; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'eſt point obéi. Après que le roi a dit, *taiſez-vous*, pourquoi dit-il le moment d'après, *parlez?* et il ne réſulte rien de cette ſcène.

V. 52. Au reſte, on nous menace fort.

C'eſt un petit défaut que cette expreſſion familière; mais n'en eſt-ce point un très-grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'État? N'aurait-il pas été plus intéreſſant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le ſeul homme dont il eſpérait des ſervices utiles dans cette conjoncture? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'eſpérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte eſt mort?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au ſervice que rend enſuite *Rodrigue*, en feſant plus qu'on n'eſpérait du comte; *Corneille* ôta depuis,

Au reſte, on nous menace fort.

Il mit:

Au reſte, on a vu dix vaiſſeaux,
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut obſerver que *au reſte* ſignifie *quand à ce qui reſte*; il ne s'emploie que pour les choſes dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte faſſe ſatisfaction. Au reſte, je ſouhaite que cette querelle puiſſe ne pas rendre les deux maiſons éternellement ennemies. Mais quand on paſſe d'un ſujet à un autre il faut *cependant*, ou quelque autre tranſition.

V. 79. Puiſqu'on fait bonne garde aux murs et ſur le port,
Il ſuffit pour ce ſoir.

Le roi a grand tort de dire, *il ſuffit pour ce ſoir*, puiſque en effet les Maures font leur deſcente le ſoir même, et que ſans le *Cid*, la ville était priſe. On demande s'il eſt permis de mettre ſur la ſcène un prince qui prend ſi mal ſes meſures? Je ne le crois pas; la raiſon en eſt qu'un perſonnage avili ne peut jamais plaire.

V. 82. Dès que j'ai ſu l'affront, j'ai prévu la vengeance;

Como la ofenſa ſabia
Luego cay en la vengança.

SCENE VII.

V. 1. Sire, Sire, juſtice.

Juſticia, juſticia pido.

Voyez comme dès ce moment les défauts précédens diſparaiſſent. Quelle beauté dans le poëte eſpagnol et dans ſon imitateur! Le premier mot de *Chimène* eſt de demander juſtice contre un homme qu'elle adore: c'eſt peut-être la plus belle des ſituations. Quand, dans l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette paſſion n'eſt pas tragique. *Monime* aimera-t-elle *Xipharès* ou *Pharnace? Antiochus* épouſera-t-il *Bérénice?* bien des gens répondent, que m'importe? Mais *Chimène* fera-t-elle couler le ſang du *Cid?* Qui l'emportera d'elle ou de *Don Diegue?* Tous les eſprits ſont en ſuſpens, tous les cœurs ſont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.

Rey, a tus piés he llegado.

V. 2. . . . . J'embraſſe vos genoux.

Rey, a tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.

Sennor, a mi padre ha muerto.

V. 7. Au ſang de ſes ſujets un roi doit la juſtice.

Haura en los reyes juſticia.

V. 8. Une vengeance juſte eſt ſans peur du ſupplice.

Juſta vengança he tomado.

V. 13. Sire, mon père eſt mort ; mes yeux ont vu ſon ſang...
Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luziente azero.

V. 17. Ce ſang qui tout ſorti fume encore de courroux,
De ſe voir répandu pour d'autres que pour vous, *etc.*

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poëtiques qui, n'étant point dans la nature, affaibliſſent le pathétique de ce diſcours. C'eſt le poëte qui dit que *ce ſang fume de courroux ;* ce n'eſt pas aſſurément *Chimène ;* on ne parle pas ainſi d'un père mourant. *Scudéri*, beaucoup plus accoutumé que *Corneille* à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne ſentait pas dans lui-même.

V. 25. J'arrivai ſur le lieu ſans force et ſans couleur.
Yo llegué caſi ſin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puiſqu'il était mort, il n'eſt pas bien ſurprenant qu'il n'ait point parlé. Ce ſont-là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la compoſition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens ne manquent pas de donner du ridicule. *Corneille* ſubſtitua depuis, *ſon ſang était ouvert.*

V. 33. — Mais pour mieux m'émouvoir...

Les connaiſſeurs ſentent qu'il ne fallait pas même que *Chimène* dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être ſi émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choſes inanimées le deſſein de la toucher.

V. 34. Son ſang ſur la pouſſière...
Eſcrivió en eſte papel
Con ſangre mi obligacion.

V. 34. — Ecrivait mon devoir.

L'eſpagnol dit, *parlait par ſa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées ſont dans l'original eſpagnol.

C'était l'eſprit du temps ; c'était le faux brillant du *Marini* et de tous les auteurs.

V. 36. Me parlait par ſa plaie.
Me habló
Con la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez Don Diegue et toute ſa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Caſtille.
Le Soleil qui voit tout ne voit rien ſous les cieux
Qui vous puiſſe payer un ſang ſi précieux.

Il n'était pas naturel que *Chimène* demandât la mort de *Don Diegue*, offenſé ſi cruellement par ſon père. De plus, cette fureur atroce de demander le ſang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accuſait ſon amant malgré elle. *Corneille* ſubſtitua depuis:

Immolez, non à moi, mais à votre couronne
Mais à votre grandeur, mais à votre perſonne;
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat,
Tout ce qu'enorgueillit un ſi grand attentat.

V. 57. — Que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque ſa faibleſſe un deſtin malheureux!

Les éditions ſuivantes portent:

Au bout de leur carrière un deſtin rigoureux.

V. 67. Et ſouillé ſans reſpect l'honneur de ma vieilleſſe,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faibleſſe.

Les autres éditions portent:

Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait ſur moi la faibleſſe de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du reſſentiment, *etc.*

Si me toco la vengança
Y te toca la juſticia,
Hazla en mi, rey ſoberano.

V. 80. Quand le bras a failli l'on en punit la tête.

Caſtigar en la cabeça
Los delitos de la mano.

V. 81. Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, *etc.*

Corneille ſubſtitua:

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement eſt vicieux. *Ce qui fait nos débats* eſt très-faible. Il ſemble que *Don Diegue* parle ici d'un procès de famille.

V. 82.

V. 82. — Il n'en eſt que le bras.
Y ſolo fue mano mia
Rodrigo.

V. 87. Aux dépens de mon ſang ſatisfaites Chimène.
Con mi cabeça cortada
Quede Ximena contenta.

V. 97. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.
Soſſiegate, Ximena.

V. 98. M'ordonner du repos, c'eſt croître mes malheurs.
Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'eſt plus actif; on dit *accroître*; mais il me ſemble qu'il eſt permis en vers de dire *croître mes tourmens, mes ennemis, mes douleurs, mes peines.*

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. RODRIGUE, qu'as-tu fait? Où viens-tu miſérable?
Que has hecho Rodrigo?

V. 6. Ne l'as-tu pas tué?
No mataſte al conde?

V. 7. Mon honneur de ma main a voulu cet effort.
Importavale a mi honor.

8. Mais chercher ton aſyle en la maiſon du mort.
Pues, ſeñor,
Quando fue la caſa del muerto
Sagrado del matador?

V. 12. Je cherche le trépas après l'avoir donné.
Yo buſco la muerte,
En ſu caſa.

V. 14. Je mérite la mort de mériter ſa haine. etc.
Y por ſer juſto,
Vengo a morir en ſus manos,
Pues eſtoi muerto en ſu guſto.

V. 21. Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon ſupplice avoir trop de colère;
Et d'un heur ſans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plutôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à *Corneille*, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienséance, et d'avoir fait aller *Rodrigue* dans la maison même de *Chimène*, qu'il pouvait si aisément rencontrer au palais ; que cette faute, dis-je, est de l'auteur espagnol ; quelque répugnance qu'on ait à voir *Rodrigue* chez *Chimène*, on oublie presque où il est ; on n'est occupé que de la situation. Le mal est qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un supplice* : c'est un barbarisme. *Corneille*, au lieu de l'*heur sans pareil*, mit depuis :

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* sont une expression vague, un vers fait à la hâte ; il ne se donnait ni le temps, ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaissait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence sage et vraie que *Racine* trouva par un travail assidu, et par une méditation profonde sur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène est au palais, de pleurs toute baignée,
Ximena esta.
Cerca, en palacio, y vendra,
Acompannada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la vois.
Ella vendra, ya viene.

SCENE II.

V. 8. Sous vos commandemens mon bras sera trop fort. —
Malheureuse !

Quelque insipidité qu'on ait trouvé dans le personnage de *Don Sanche*, il me semble qu'il fait là un effet très-heureux, en augmentant la douleur de *Chimène* ; et ce mot *malheureuse*, qu'elle prononce sans presque l'écouter, est sublime. Lorsqu'un personnage qui n'est rien par lui-même sert à faire valoir le caractère principal, il n'est point de trop.

SCENE III.

V. 8. La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apoſtrophe à ſes yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec,

Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils? N'eſt-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'ame une idée attendriſſante qui ſubſiſte encore malgré les vers qui ſuivent?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeſte,

Y al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Repoſez-vous, Madame,

Deſcanſad.

Deſcanſad n'eſt-il pas un mot plus énergique et plus noble que *repoſez-vous*, *Madame?* Le mot de *repoſer* eſt un peu de la comédie, et ne peut guère être adreſſé qu'à une perſonne fatiguée. Dans la tragédie, on peut propoſer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée ſoit anoblie.

V. 13. Par où ſera jamais mon ame ſatisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?
Que conſuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore
Siempre quieres a Rodrigo?
Que mato a tu padre; mira.

V. 18. C'eſt peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.
Es mi adorado enemigo.

V. 33. Penſez-vous le pourſuivre?

Pienſas perſeguille?

V. 41. Dans un lâche ſilence étouffe mon honneur!

Corneille corrigea depuis, *ſous un lâche ſilence ;* mais un honneur n'eſt point étouffé *ſous un lâche ſilence ;* il ſemble qu'un *ſilence* ſoit un poids qu'on mette ſur l'honneur.

V. 54. Après tout que penſez-vous donc faire ?
Pues como haras ?

V. 56. Le pourſuivre le perdre, et mourir après lui.
Seguirle haſta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites ſur le caractère de *Chimène.* Puiſque ce vers eſt dans l'eſpagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du Cid français.

SCENE IV.

V. 1. Eh bien, ſans vous donner la peine de pourſuivre,
Soûlez-vous du plaiſir de m'empêcher de vivre
Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te de el guſto de matarme
Sin la pena de ſeguirme.

Il fallait dire, *de me pourſuivre. Soûlez* eſt un terme bas, *m'empêcher de vivre* eſt languiſſant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort. Corneille* corrigea :
Aſſurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre:

V. 4. Rodrigue en ma maiſon ! Rodrigue ! devant moi !
Rodrigue, Rodrigo en mi caſa !

V. 7. . . . . Ecoute-moi.
Eſcucha.

Ibid. . . . . Je me meurs.
Muero.

V. 8. . . . . Quatre mots ſeulement.
Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Reſpondas con eſſe azero.

V. 15. Il eſt teint de mon ſang. — Plonge-le dans le mien ;
Et fais-lui perdre ainſi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'académie ; mais je

doute que cette teinture réuſsit aujourd'hui. Le déſeſpoir n'a pas de réflexions ſi fines, et j'oſerais ajouter, ſi fauſſes: une épée eſt également rougie de quelque ſang que ce ſoit; ce n'eſt point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'eſt pas exactement vrai révolte les bons eſprits. Il faut qu'une métaphore ſoit naturelle, vraie, lumineuſe; qu'elle échappe à la paſſion.

V. 25 De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieilleſſe honorable,

Tu padre el conde loçano,
Puſo en las canas del mio
La atreuida injuſta mano

V. 31. Ce n'eſt pas qu'en effet contre mon père et moi, ma flamme aſſez long-temps n'ait combattu pour toi, *etc.*

Y aunque me vi ſin honor,
Se malogrò mi eſperança
En tal mudança,
Con tal fuerça que tu amor
Puſo en duda mi vengança.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras feſaient un mauvais effet; l'auteur a ſubſtitué,

J'ai penſé qu'à ſon tour mon bras était trop prompt

Peut-être *à ſon tour* eſt-il plus mal. C'eſt-là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté ſans doute emportait la balance,

Y tu, ſennora, vencieras,
A no auer imaginado
Que afrentado,
Por infame abhorrecieras
Quien quiſiſte por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans ceſſe le penſer, et ſans ceſſe le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait *juſqu'à ce que j'expire*; mais *juſqu'à ce que* eſt rude: et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place,

. . . . . Et quoique j'en ſoupire,
Juſqu'au dernier ſoupir je veux bien te le dire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir*, et ces désinances en *ir* sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'eſt maintenant à toi que je viens ſatisfaire.

Cobrè mi perdido honor,
Mas luego a tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois:
Porque no llames rigor
Loque obligacion ha fido.

V. 54. Immole avec courage au ſang qu'il a perdu
Celui qui met ſa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La vengança de tu padre,
Como la hize del mio.

V. 60. Je ne t'accuſe point, je pleure mes malheurs:
No te doy la culpa a ti
De que deſdichada ſoy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.
Como cauallero hiziſte.

V. 92. Va, je ſuis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas ſoy parte,
Para ſolo perſeguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Conſidera
Que el dexarme es la vengança,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois.
Me abhorreces?

Ibid. . . . . . Je me tais.

No es poſſible.

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te pourſuis.

Disculpara mi decoro
Con quien piensa que te adoro.
El saber que te persigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ
Vete, y mira a la salida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.
Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. ...Que je meure. —
Matame.

Ibid. . . . . . Va-t'en. —
Dexame.

Ibid. . . . . . A quoi te résous-tu ?
Pues tu rigor que hazer quiere ?

V. 133. Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père, *etc.*
Por mi honor aunque muger
Me de hazer
Contra ti quanto pudiere
Defeando no poder.

V. 137. O miracle d'amour !

semble affaiblir cette touchante scène, et n'est point dans l'espagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru ?
Ay Rodrigo, quien pensara ?

Ibid. . . . . . Chimène, qui l'eût dit ?
Ay Ximena, quien dixera ?

V. 140. Que notre heur fût si proche et si tôt se perdit.
Que mi dicha se acabara !

V 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.
Quedate, yreme muriendo.

SCENE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites, on ne soit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les scènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne soit choqué, de voir *Chimène*

s'en aller d'un côté, *Rodrigue* de l'autre, et *Don Diegue* arriver ſans les voir?

Obſervez que quand le cœur a été ému par les paſſions des deux premiers perſonnages, et qu'un troiſième vient parler de lui-même, il touche peu, ſurtout quand il rompt le fil du diſcours.

Nous venons d'entendre *Chimène* dans ſa maiſon; mais où eſt maintenant *Don Diegue*? ce n'eſt pas aſſurément dans cette maiſon. Le ſpectateur ne peut ſe figurer ce qu'il voit; et c'eſt-là un très-grand défaut pour notre nation, qui veut par-tout de la vraiſemblance, de la ſuite, de la liaiſon, qui exige que toutes les ſcènes ſoient naturellement amenées les unes par les autres; mérite inconnu ſur tous les autres théâtres, et mérite abſolument néceſſaire pour la perfection de l'art.

SCENE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.

Es poſſible que me hallo
Entre tus braços?

V. 3. Laiſſe-moi prendre haleine afin de te louer.

Aliento tomo
Para en tus alabanças empleallo.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te déſavouer.

Bien mis paſſados brios imitaſte.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.

Toca las blancas canas que me honraſte.

V. 13. Viens baiſer cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface

Y lega la tierna boca a la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaſte.

V. 15, L'honneur vous en eſt dû, les cieux me ſont témoins
Qu'étant ſorti de vous je ne pouvais pas moins,

Alça la cabeça,
A quien como la cauſa ſe atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza,

V. 30.

V. 30. Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.
Si yo te di el ſer naturalmente,
Tu me le has vuelto por la fuerça tuya.

V. 56. . . . J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, *etc.*

Vous verrez dans la critique de *Scudéri* qu'il condamne l'aſſemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'académie l'approuve. C'eſt un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur eſpagnol, de faire venir cette troupe pour une choſe, et de l'employer pour une autre.

V. 61. Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.
Con quinientos hidalgos deudos mios
Sal en campana a exercitar tus brios.

V. 68. Ne borne pas ta gloire à venger un affront.
No diran que la mano te ha ſeruido
Para vengar agrauios ſolamente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. N'eſt-ce point un faux bruit? le ſais-tu bien, Elvire?

Ce combat n'eſt point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénouement en affaibliſſant néceſſairement la pourſuite de *Chimène*, et rendant *Rodrigue* digne d'elle. Il fait, ſi je ne me trompe, ſouhaiter au ſpectateur que *Chimène* oublie la mort de ſon père en faveur de ſa patrie, et qu'elle puiſſe enfin ſe donner un jour à *Rodrigue*.

SCENE II.

L'infante. Pour toutes ces ſcènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité inſipide; et celle-ci eſt d'autant plus ſuperflue, que *Chimène* y répète avec faibleſſe ce qu'elle vient de dire avec force à ſa confidente.

V. 27. Hier ce devoir te mit en une haute eſtime.

Cet hier fait voir que la pièce dure deux jours dans *Corneille*; l'unité de temps n'était pas encore une règle

bien reconnue. Cependant, si la querelle du comte, et sa mort arrivent la veille au soir, et si le lendemain tout est fini à la même heure, l'unité de temps est observée. Les événemens ne sont point aussi pressés qu'on l'a reproché à *Corneille*; et tout est assez vraisemblable.

SCENE III.

Toujours la scène vide, et nulle liaison; c'était encore un des défauts du siècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuse.

V. 10. J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes.

Le roi ne joue pas là un personnage bien respectable; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence.
Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.
El mio Cid le ha llamado,
REY MORO.
En mi lengua es mi fennor.
REY CASTILLA.
Esse nombre le esta bien.
REY MORO.
Entre moros le ha tenido.

Ce seul passage du Cid espagnol, *el mio Cid le ha llamado*, etc. fait voir la supériorité du poëte français en ce point; car que font là ces trois rois maures que *Guilain de Castro* introduit? rien autre chose que de former un vain spectacle. C'est le principal défaut de toutes les pièces espagnoles et anglaises de ces temps-là. L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté sans doute; mais il faut que cette beauté soit nécessaire. La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues alla le ha merecido
En mis tierras se le den.

V. 17. Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède.

Llamalle el Cid es razon.

V. 21. Que votre majesté, Sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'est pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* est plus impropre encore.

V. 51. Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort.
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port

L'académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer l'aoriste au simple passé. *Je vis*, *je fis*, *j'allai*, *je partis*, ne peut se dire d'une chose faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permise en poésie : car *nous nous sommes vus cinq cents*, *nous sommes partis*, est bien languissant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents, nous nous voyons trois mille.

L'académie ne prononça point sur cette faute, uniquement par la raison que *Scudéri* ne l'avait pas relevée, et qu'elle se borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre *Corneille* et *Scudéri*.

SCENE IV.

V. 2. La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir !

Dès ce moment *Rodrigue* ne peut plus être puni ; toutes les poursuites de *Chimène* paraissent surabondantes. Elle est donc si loin de manquer aux bienséances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au-delà de son devoir, en demandant la mort d'un homme devenu si nécessaire à l'Etat.

V. 5. Mais avant que sortir, viens, que ton roi t'embrasse !
En premio desas victorias
Ha de llevarse este abraço.

SCENE V.

V. 1. . . . . Enfin soyez contente,
Chimène, le succès répond à votre attente.

Cette petite ruſe du roi eſt priſe de l'auteur eſpagnol; l'académie ne la condamne pas. C'eſt apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la diſpoſait à cette indulgence; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la nobleſſe du tragique.

V. 14. Sire, on pâme de joie, ainſi que de triſteſſe.

Tanto atribula un plazer,
Como congoxa un peſar.

On ne dit pas *pâmer*, *évanouir*; on dit *ſe pâmer*, *s'évanouir*. Cette défaite de *Chimène* eſt comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'académie. La faute eſt de l'original; mais ſes termes ſont plus convenables.

V. 42. Pour lui tout votre empire eſt un lieu de franchiſe, *etc.*

Son tus ojos ſus eſpias,
Tu retrete ſu ſagrado,
Tu favor ſus alas libres.

V. 55. Et ta flamme en ſecret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conſerve un tel amant pour toi.

Si he guardado à Rodrigo
Quiça para vos le guardo.

V. 58. L'auteur de mes malheurs! L'aſſaſſin de mon père!

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'académie. Cependant il faut obſerver que *Chimène* a tort d'appeler *Rodrigue aſſaſſin*; il ne l'eſt pas: elle l'a appelé elle-même *brave homme*, *homme de bien*.

V. 117. De moi, ni de ma cour il n'aura la préſence.

Ce tour eſt très-adroit; il donne lieu à la ſcène, dans laquelle *Don Sanche* apporte ſon épée à *Chimène*.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il eſt triſte que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'eſt un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35. Je lui vais préſenter mon eſtomac ouvert,
Adorant en ſa main la vôtre qui me perd.

C'eſt dommage que ces ſentimens ne ſoient point du tout naturels. Il paraît aſſez ridicule de dire qu'il doit du reſpect à *Don Sanche*, et qu'il va lui préſenter ſon eſtomac ouvert. Ces idées ſont priſes dans ces miſérables romans qui n'ont rien de vraiſemblable, ni dans les aventures, ni dans les ſentimens, ni dans les expreſſions; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent ſi long-temps le goût de la nation. Un héros n'oſait ni vivre ni mourir ſans le congé de ſa dame. *Scudéri* n'avait garde de condamner ces idées romaneſques dans *Corneille*, lui qui en avait rempli ſes ridicules ouvrages.

V. 58. Et défends ton honneur, ſi tu ne veux plus vivre.

Ce vers eſt également adroit et paſſionné; il eſt plein d'art, mais de cet art que la nature inſpire. Il me paraît admirable. Mais le diſcours de *Chimène* eſt un peu trop long.

V. 81 Et cet honneur ſuivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous ſatisfaire.

Cette réponſe de *Rodrigue* paraît auſſi alambiquée et alongée: cette diſpute, ſur un ſentiment très-peu naturel, a quelque choſe des converſations de l'hôtel *Rambouillet*, où l'on quinteſſenciait des idées ſophiſtiquées.

V 92. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix;

eſt repris par *Scudéri*. C'eſt peut-être le plus beau vers de la pièce; et il obtient grâce pour tous les ſentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans

cette scène traitée d'ailleurs avec une grande supériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore sur la scène notre pitoyable infante?

V. 95. Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.

Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paraissez, Navarrois*, était passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au *Cid*, encouragé par sa maîtresse?

SCENE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi-bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont *Corneille* a tiré le théâtre.

V. 4. Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.

On a corrigé :

Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnemens d'*Elvire*, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord, elle dit à *Chimène qu'elle sera soulagée des deux côtés*. Ensuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux.
Vous laisser par sa mort Don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnemens d'*Elvire* contribuent un peu à refroidir cette scène, mais aussi ils contribuent beaucoup à laver *Chimène* de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée; car le spectateur est du parti d'*Elvire* contre *Chimène*; il trouve, comme *Elvire*, que *Chimène* en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCENE V.

L'académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte; mais il n'y a point de lecteur sensé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'est pas naturel que l'erreur de *Chimène* dure si long-temps. Ce qui n'est pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la scène suivante. Il ne reste que l'impression que *Chimène* a faite pendant toute la pièce : cette impression est si forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCENE VI.

V. 16. Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même.

Contentese con mi hazienda,
Que mi persona, sennor,
Llevarela à un monasterio.

V. 29. Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du roi, *etc.*

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat ?

SCENE VII.

V. 6. Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert sa tête si souvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les personnages doivent toujours conserver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choses. L'unité de caractère n'est belle que par la variété des idées.

V. 26. Pour vous en revancher conservez ma mémoire.

Le mot de *revancher* est devenu bas; on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenser.*

V. 38. Vers ces mânes sacrés c'est me rendre perfide,
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Il semble que ces derniers beaux vers que dit *Chimène* la justifient entièrement. Elle n'épouse point le *Cid*; elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle

dit à la vérité au roi : *C'eſt à moi d'obéir ;* mais elle ne dit point, *j'obéirai.* Le ſpectateur ſent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'eſt en cela, ce me ſemble, que conſiſte la beauté du dénouement.

V. 68. Laiſſe faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, ſert à juſtifier *Corneille.* Comment pouvait-on dire que *Chimène* était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'eſpère rien pour *Rodrigue* que du temps, de ſa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES

SUR

LES OBSERVATIONS

DE

M. DE SCUDERI,

Gouverneur de Notre-Dame de la Garde, ſur le Cid.

Page 237 de l'in-4°. *Je conjure les honnêtes gens... de ne condamner pas ſans les ouïr, les Sophonisbes, les Céſars*, etc. La Sophonisbe de *Mairet*, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle eſt de 1633.

Le Céſar, qui ne vaut pas mieux, était de *Scudéri.* Il fut joué en 1636.

La Cléopâtre de *Benſerade* eſt auſſi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou eſt l'auteur d'Hercule, pièce remplie de vaines déclamations.

La Mariamne de *Triſtan*, jouée la même année que le Cid, conſerva cent ans ſa réputation, et l'a perdue ſans retour. Comment une mauvaiſe pièce peut-elle durer cent ans ? c'eſt qu'il y a du naturel.

Cléomédon de *du Ryer* fut jouée en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de ſpectacle ; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne.*

P. 238. *Je me contentais de connaître l'erreur ſans la réfuter, et la vérité ſans m'en rendre l'évangéliſte*, etc. Le mot d'*évangéliſte* eſt bien ſingulier en cet endroit.

P. 239. *Je le prie d'en uſer avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne ſaurais dire ni ſouffrir d'injures*, etc. Nous ne ferons aucune réflexion ſur le ſtyle et les rodomontades de M. de *Scudéri* : on en connaît aſſez le ridicule. Ses obſervations fourmillent de fautes contre la langue.

P. 240. *Mais ils vont droit en ſaper les fondemens, afin que toute la maſſe du bâtiment croule et tombe en une même heure*, etc. Il n'eſt pas inutile de remarquer que les cenſures faites avec paſſion ont toutes été mal adroites. C'eſt une grande ſottiſe de ne trouver rien d'eſtimable dans un ennemi eſtimé du public.

P. 241. *Pur ainſi je penſe avoir montré bien clairement que le ſujet n'en vaut rien du tout*, etc. Vous verrez que l'académie condamne cette cenſure ; *et par ainſi* le gouverneur de Notre-Dame de la Garde a fort mal démontré.

P. 242. *Enfin Chimène eſt une parricide.* Non, elle n'eſt point parricide, et il eſt faux qu'elle conſente expreſſément à épouſer un jour *Rodrigue.* Mais que tu es ennuyeux avec ton *Ariſtote!*

P. 244. *Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais comme une erreur en appelle une autre*, etc. Quelle erreur!

Ibid. *Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne ſerait pas ſupportable dans les vingt-quatre ans*, etc. Mais que cet agréable ami faſſe réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, applanit tous les obſtacles.

P. 246. *Mais l'auteur du Cid porte bien ſon erreur plus avant, puiſqu'il enferme pluſieurs années dans ſes vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la priſe de ces rois maures, qui, dans l'hiſtoire d'Eſpagne, ne ſe fait que deux ou trois ans après la mort de ſon père, ſe fait ici le même jour.*

Il suppose toujours le mariage de *Chimène* qui ne se fait point.

P. 247. *Le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde?* etc. A quel excès d'aveuglement la jalousie porte un auteur! Quel autre que *Scudéri* pouvait souhaiter que *Chimène* mourût d'un coup de foudre?

P. 249. *Cet auteur n'aurait point enseigné la vengeance... Chimène n'aurait pas dit :*

Les accommodemens ne font rien en ce point, etc.

Voilà bien le langage de l'envie! *Scudéri* condamne de très-beaux vers que tout le monde sait par cœur, et se condamne lui-même en les répétant.

P. 250. *Je découvre encore des sentimens plus cruels et plus barbares... C'est où cette fille, mais plutôt ce monstre*, etc. *Scudéri* appelle *Chimène* un monstre! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expressions des faiseurs de libelles!

P. 251. *Je ne vis jamais un si mauvais physionome que le père de Chimène, lorsqu'il dit en parlant de Don Sanche et de Don Rodrigue :*

Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuse. De plus, cette victoire de *Rodrigue* et sa générosité sont de nouveaux motifs qui excusent la tendresse de *Chimène*.

P. 254. *Je parlerais plus clairement de cette divine personne, si je ne craignais de profaner son nom sacré*, etc. Les plus impudens satiriques font souvent les plus sots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que des rodomontades du comte de *Gormaz*? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de son parti.

P. 256. *Je vois bien, pour parler aussi des modernes, que dans la belle Mariamne ce discours des songes... n'était*

pas absolument nécessaire, mais... il y ajoute une beauté merveilleuse. etc. La belle Mariamne, dont parle *Scudéri*, est un très-mauvais ouvrage, mais très-passable pour le temps où il fut composé. On joua cette Mariamne de *Tristan* quelques mois avant le Cid. Voici ce discours de *Phérore* qui ajoute une beauté merveilleuse.

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?
Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets souvent nous détermine:
Le flegme humide et froid se portant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau:
La bile ardente et jaune aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasemens de villes:
Le sang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs songes contens, *etc.*

Ces vers, si déplacés dans une tragédie, font une malheureuse imitation d'un des beaux endroits de *Pétrone*.

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

P. 258. *Cette épouvantable procédure choque directement le sens commun*, etc. *Scudéri* devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur espagnol dont *Corneille* imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de *Corneille*, et non de *Guillen de Castro*.

P. 259. *Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle souhaite ne le pouvoir pas*, etc. C'est un des beaux vers de l'espagnol.

Ibid. *Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour*, etc. Ce combat de l'amour et de l'honneur est ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux sur le théâtre d'Espagne.

Ibid. Sous cette casque noire
Repose paisiblement
L'auteur d'heureuse mémoire,
Attendant le jugement.

Il eſt plaiſant de voir *Scudéri* traiter *Corneille* d'homme ſans jugement.

P. 263. *Elle ajoute avec une impudence épouvantable:*

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix, *etc*

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au ſuccès du cinquième acte.

P. 264. *Elle dit au miſérable Don Sanche tout ce qu'elle devait raiſonnablement dire à l'autre quand il eut tué ſon père*, etc. Quelle pitié ! Quoi ? *Chimène* devait dire à *Rodrigue* qu'il avait pris le comte de *Gormaz* en traître.

P. 265. *Elle prononce enfin un* oui *ſi criminel*, etc. Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

P. 266. *Je commence par le premier vers:*

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

C'eſt parler français en allemand.

Voyez le jugement de l'académie.

P. 273. *Celui qui n'en eſt que le traducteur a dit:*

Qu'il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée.

Voyez l'épître de *Corneille* à *Ariſte*, à la fin de ces remarques ſur le Cid.

REMARQUES

Sur la lettre apologétique, ou réponſe du ſieur P. Corneille aux obſervations du ſieur de Scudéri, ſur le Cid.

Pag. 275. *IL ne vous ſuffit pas que votre libelle me déchire en public*, etc. Les obſervations ſur le Cid.

Ibid. *Bien que je n'ai guère de jugement, ſi l'on s'en rapporte à vous, je n'en ai pas ſi peu que d'offenſer une perſonne de ſi haute condition*, etc. M. le cardinal de *Richelieu*.

Ibid. *Je ne doute ni de votre nobleſſe, ni de votre vaillance*, etc. *Scudéri*, dans une de ſes lettres adreſſées à M. *Corneille*, s'éleva beaucoup au-deſſus de lui par ſa naiſſance et ſa nobleſſe, et fit une eſpèce de défi ou

d'appel à M. *Corneille*; ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à plusieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne sont ni assez belles ni assez intéressantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du Cid.

M. de *Scudéri* le prenait d'un ton fort haut, lorsqu'il s'agissait de noblesse: il était gouverneur de Notre-Dame de la Garde. Voyez ce qu'en dit le voyage de MM. *Bachaumont* et *Chapelle*.

Ibid. *Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le Cid est meilleur que l'Amant libéral*, etc. L'Amant libéral, tragi-comédie, composée par M. de *Scudéri*.

P. 276. *Quand vous m'avez reproché mes vanités, et nommé le comte de Gormaz un capitan de comédie*, etc. Un des acteurs de la tragédie du Cid, dont le caractère est extrêmement fier et haut.

Ibid. *Vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez mis un* A qui lit *au-devant de Ligdamon*, etc. Ligdamon, comédie faite par M. de *Scudéri*, au-devant de laquelle il avait mis une espèce de préface qu'il avait intitulée *A qui lit*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi lege*, et n'est point une bravade.

P. 277. *Que même j'en ai porté l'original en sa langue à monseigneur le cardinal votre maître et le mien*, etc. *Corneille* appelle ici le cardinal de *Richelieu* son maître; il est vrai qu'il en recevait une pension, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit; mais on doit le plaindre davantage d'avoir appelé son maître un autre que le roi.

Ibid. *Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne fois descendu au-dessous de Claveret*, etc.

Ces deux ou trois lignes que M. *Corneille* avait mises dans cette lettre apologétique, lui attirèrent, de la part de *Claveret*, une lettre pleine d'impertinences et de

ridiculités. Elle fut imprimée et vendue publiquement; elle est si mauvaise qu'elle ne mérite pas d'être rapportée. Plusieurs mauvais auteurs, affectionnés à *Claveret*, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en prose, qui ne servirent qu'à faire éclater davantage le mérite du Cid et de son auteur. M. *Corneille* en voulait à *Claveret*, parce qu'il avait distribué une pièce, intitulée *L'auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français*, dans laquelle on prétendait montrer que le dessein et le meilleur de la tragédie du Cid avaient été pillés de l'espagnol; et cette pièce, quoique mauvaise, avait beaucoup causé de chagrin à M. *Corneille*, parce que *Claveret*, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

P. 278 *Vous vous plaignez d'une lettre à Ariste*, etc. Cette *lettre à Ariste*, composée par M. *P. Corneille*, est dans le volume de ses œuvres diverses.

Ibid. *Je ne suis point homme d'éclaircissement*, etc. Ceci se doit entendre du défi que lui avait fait M. de *Scudéri*.

PREUVES

Des passages allégués dans les observations sur le Cid par M. de Scudéri, adressées à messieurs de l'académie française pour servir de réponse à la lettre apologétique de M. Corneille.

P. 283. *On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joseph Scaliger, ou dans Heinsius*, etc. Ce *Heinsius* était, comme *Scudéri*, un très-mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le sujet est le massacre de ce qu'on appelle *les innocens*.

Ibid. *Et l'on verra que la réponse de M. Corneille est aussi faible que ses injures*, etc. Mais n'est-ce pas *Scudéri* qui le premier a dit des injures? Et n'est-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les *Frérons*, les *Guyons* et autres malheureux de cette

eſpèce, qui attaquent inſolemment ce qu'on eſtime, et qui enſuite ſe plaignent qu'on ſe moque d'eux?

REMARQUES

Sur la lettre de M. Scudéri à l'académie françaiſe.

Pag. 284. *J'AI trop accoutumé de paraître parmi les perſonnes de qualité pour vouloir me cacher.* Ce *Scudéri* eſt un modeſte perſonnage!

P. 285. *Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre comme ſur le théâtre, le* Cid *imprimé n'était plus le* Cid *que l'on a cru voir.*

Mondori, *la Villiers*, célèbres comédiens du temps des premières repréſentations du Cid, auxquels M. de *Scudéri* prétend attribuer le ſuccès de cette pièce.

Ibid. *L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en diſant qu'il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée* etc. Vers que M. *Corneille* avait mis dans une pièce, intitulée *Excuſe à Ariſte*, et qui lui attira un très-grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui. Cette pièce eſt dans le volume de ſes œuvres diverſes, et on l'a réimprimée ici à la ſuite des *Remarques ſur les ſentimens de l'académie françaiſe.*

P. 286. *Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; ſoit qu'il m'attaque en ſoldat, ſoit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je ſais me défendre de bonne grâce.... et qu'il aura beſoin de toutes ſes forces.* Rodomontade de M. de *Scudéri.*

REMARQUES

Sur les ſentimens de l'académie françaiſe ſur la tragi-comédie du Cid.

Pag. 288. CE jugement de l'académie fut rédigé par *Chapelain*; il eſt écrit tout entier de ſa main, et l'original eſt à la bibliothèque du roi.

P. 293. *Il n'eſt pas croyable qu'un plaiſir puiſſe être*

contraire au bon ſens, ſi ce n'eſt le plaiſir de quelque goût dépravé, comme eſt celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes, etc. Le goût des aigres et des amers n'eſt pas contraire au bon ſens, mais au goût général.

Ibid. *Il n'eſt pas queſtion de plaire à ceux qui regardent toutes choſes avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne ſeraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemneſtre, qu'une Pénélope*, etc. Il n'y a perſonne qui puiſſe s'attendrir pour *Clytemneſtre*, quand elle eſt donnée pour la meurtrière de ſon époux: il ne faut pas apporter des exemples qui ne ſont pas dans la nature.

P. 294. *Si quelques pièces régulières donnent peu de ſatisfaction, il ne faut pas croire que ce ſoit la faute des règles, mais bien celle des auteurs, dont le ſtérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût aſſez riche.* On devrait dire une forme aſſez belle.

P. 295. *Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné*, etc. Ce nœud n'eſt pas toujours un accident inopiné, ſouvent il eſt formé par les combats des paſſions. Cette manière eſt la plus heureuſe et la plus difficile.

P. 296. *Tant y a qu'il ſe fait avec ſurpriſe*, etc. *Tant y a* eſt devenu une expreſſion baſſe, et ne l'était point alors.

P. 299. *Car, ni la bienſéance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuſe n'y eſt gardée par le poëte, lorſqu'elle ſe réſout à épouſer celui qui a tué ſon père.* etc. Avec le reſpect que j'ai pour l'académie, il me ſemble, comme au public, qu'il n'eſt point du tout contre la vraiſemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille, qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, ſur-tout ſi l'on conſidère que ſon duel avec le comte de *Gormaz* était en ce temps-là regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu ſe diſpenſer.

P. 300. *Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la diſpoſition du Cid de feindre contre la vérité, ou que le comte ne ſe fût pas trouvé à la fin véritable père de Chimène...* Si le comte n'eût pas été le père de *Chimène*, c'eſt cela qui eût

eût fait un roman contre la vraiſemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

Ibid. *Ou que le ſalut du roi et du royaume eût abſolument dépendu de ce mariage*, etc. Cette idée, que le ſalut de l'État eût dépendu du mariage de *Chimène*, me paraît très-belle: mais il eût fallu changer toute la conſtruction du poëme.

P. 301. *Ariſtote dit, dans ſa poëtique, que le poëte, pour traiter des choſes avenues, ne ſerait pas eſtimé moins poëte, parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choſes ne ſoient telle qu'il eſt vraiſemblable qu'elles ſoient avenues.* Avec la permiſſion d'*Ariſtote*, le vraiſemblable ne ſuffirait pas. On n'eſt point du tout poëte pour traiter un ſujet vraiſemblable; on ne l'eſt que quand on l'embellit.

P. 303. *Il y a encore eu plus ſujet de le reprendre pour avoir fait conſentir Chimène à épouſer Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte.* Il ſemble qu'elle épouſe *Rodrigue* le jour même que *Rodrigue* a tué ſon père. Non: elle conſent le jour même à ne plus ſolliciter la mort de *Rodrigue*, et elle laiſſe entendre ſeulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épouſant *Rodrigue*, ſans donner une parole poſitive. Il me ſemble que cet art de *Corneille* méritait les plus grands éloges.

P. 308. *Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une ſi belle victoire de l'honneur ſur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raiſonnable.* Une choſe aſſez ſingulière, mais très-vraie, c'eſt que ſi *Chimène* avait continué à pourſuivre *Rodrigue* après qu'il a ſauvé Séville, et qu'il a pardonné a *Don Sanche*, cela eut été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes ſentimens qui charmèrent l'Eſpagne, charmèrent enſuite la France.

P. 309. *Chimène pourſuit lâchement cette mort*, etc. Aujourd'hui on dirait *faiblement*.

Ibid. *En un mot, elle a aſſez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les ſavent guère*

bien, etc. Il me semble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

P. 310 *Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux serait assez lâche pour vouloir racheter sa vie, en acceptant la condition de la part de son vainqueur*, etc. Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été désarmés, allaient porter leurs armes à la maîtresse du vainqueur. L'action de *Don Sanche* ne parut point du tout lâche en Espagne, où l'on était encore enthousiasmé de la chevalerie.

P. 311. *Ses discours sont plutôt des effets de la prévention d'un vieux soldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce*, etc. Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de *Gormaz*, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

P. 312. *La relation qu'Elvire fait à Chimène est très-succinte : elle est même nécessaire pour faire paraître Chimène*, etc. Donc les comédiens ont eu très-grand tort de retrancher cette scène.

P. 313. *Ayant pu remarquer que Don Sanche est rival de Don Rodrigue en l'amour de Chimène*, etc. On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour*.

Ibid. *La faute de jugement que l'observateur remarque dans la troisième scène, nous semble bien remarquée*, etc. Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action ; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre en pareil cas qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin ; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passans.

Notandi sunt tibi mores.

Ajoutez *tempora*.

P. 320. *Vouloir qu'il y eût... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la personne du roi. Bougeaient* est devenu depuis trop familier.

P. 323. *Cela* (la ruſe du roi qui, pour connaître le ſentiment de *Chimène*, lui aſſure que *Rodrigue* a péri dans le combat) *ſe pourrait bien défendre par l'exemple de pluſieurs grands princes.* Oui, pluſieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en ſont pas moins puériles au théâtre; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

P. 324. *Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ſes deux amans qui ſortirait vainqueur du combat, on ne ſaurait nier qu'elle ne ſoit très-inique.* Inique ſans doute, mais très-conforme à l'uſage du temps.

P. 327. *C'eſt un défaut* (d'unité de lieu) *que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques.* C'eſt auſſi ſouvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action ſe paſſe tantôt dans le veſtibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, ſans bleſſer l'unité de lieu : mais le décorateur bleſſe la vraiſemblance, en ne repréſentant pas ce veſtibule et cet appartement. Ce ſerait un ſoulagement pour l'eſprit et un plaiſir pour les yeux, de changer la ſcène à meſure que les perſonnages ſont ſuppoſés paſſer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A l'occasion des sentimens de l'académie sur les vers du Cid.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance.

Il fallait ni ne donne, *et l'omission de ce* ne *avec la transposition de* pas un. *aui devait être à la fin, font que la phrase n'est pas françaiſe.*

Peut-être faudrait-il laiſſer plus de liberté à la poéſie, à l'exemple de tous nos voiſins. Ce vers ſerait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il eſt très-français ; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15. Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage,
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image.

C'eſt une hyperbole exceſſive de dire que chaque trait d'un viſage ſoit une image, etc.

N'a trait en ſon viſage eſt familier. Mais l'hyperbole n'eſt peut-être pas trop forte ; car il ſerait très-permis de dire,

Tous les traits de ſon viſage annoncent un héros.

V. 20. . . . . A paſſé pour merveille.

Cette façon de parler a été mal repriſe par l'obſervateur.

A paſſé pour merveille ne ſe dirait pas aujourd'hui, parce que cette expreſſion eſt triviale.

SCENE IV.

V. 33. Inſtruiſez-le d'exemple.

Cela n'eſt pas français ; il fallait dire : inſtruiſez-le par l'exemple de, *etc.*

Inſtruire d'exemple me paraît faire un très-bel effet en

poéſie. Cette expreſſion même ſemble y être devenue d'uſage.

Il m'inſtruiſait d'exemple au grand art des héros.

V. 39. . . . . Ordonner une armée.

Ce n'eſt pas bien parler français, quelque ſens qu'on lui veuille donner, etc.

Puiſqu'on ne peut rendre ce mot que par périphraſe, il vaut mieux que la périphraſe; il répond à *ordinaire*; il eſt plus énergique qu'*arranger*, *diſpoſer*.

V. 54. Gagnerait des combats, *etc.*

L'obſervateur a repris cette façon de parler avec quelque fondement, parce qu'on ne ſaurait dire qu'improprement: gagner des combats.

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats?

V. 78. Le premier dont ma race ait vu rougir ſon front.

L'obſervateur a eu raiſon de remarquer qu'on ne peut dire: le front d'une race.

Pourquoi, ſi on anime tout en poéſie, une race ne pourra-t-elle pas rougir? pourquoi ne lui pas donner un front comme des ſentimens?

V. 87. Epargnes-tu mon ſang?... Mon ame eſt ſatisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

Il y a contradiction en ces deux vers, de dire en même temps que ſon ame ſoit ſatisfaite et que ſes yeux reprochent à ſa main une défaite honteuſe, etc.

Y a-t-il contradiction? Je ſuis ſatisfait, je ſuis vengé; mais je l'ai été trop aiſément.

SCENE V.

V 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur.
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte?

Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce ſont de belles paroles qui ne ſignifient rien.* N'eſt-il pas permis en poéſie de triompher de l'éclat des grandeurs?

V. 28. Qui tombe ſur mon chef, *etc.*

L'obſervateur eſt trop rigoureux de reprendre ce mot qui n'eſt point tant hors d'uſage qu'il le dit. Ce mot a vieilli.

SCENE VI.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

L'observateur a bien repris cet endroit, car le mot funérailles *ne signifie point des corps morts.*

Funérailles alors signifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCENE VII.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

Echauffer *est un verbe trop commun à toutes les deux passions*, etc.

Echauffe n'est pas mauvais ; *anime* ferait plus noble. On l'a corrigé ainsi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtresse aussi-bien qu'à mon père.

Je dois *est trop vague*, etc.

L'usage s'est depuis déclaré pour *Corneille*. On dit très-bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. Allons, mon bras...

L'observateur devait plutôt reprendre : allons, mon bras, *qu'*allons, mon ame.

Une ame va-t-elle mieux qu'un bras ?

ACTE SECOND.

SCENE II.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps ; le sais-tu ?

Le comte répond : peut-être ; *mais c'est mal répondu*, etc.

Cette faute est de l'espagnol.

V. 5. . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ?

Une ardeur ne peut être appelée sang par métaphore ni autrement.

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux ; y aurait-il une faute à dire que cette

ardeur vient de ſon père, que c'eſt le ſang de ſon père? N'eſt-ce pas le ſang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints?

V. 6. A quatre pas d'ici je te le fais ſavoir.

Après avoir dit ces mots, le grand diſcours qui ſuit juſqu'à la fin de la ſcène devient hors de ſaiſon.

Cependant on entend les vers ſuivans avec plaiſir : et *la valeur n'attend pas le nombre des années*, eſt devenu un proverbe.

SCENE III.

V. 26. Les affronts à l'honneur ne ſe réparent point.

On dit bien faire affront à quelqu'un *mais non pas* faire affront à l'honneur de quelqu'un.

Cette cenſure détruirait toute poéſie; on dit très-bien, il outrage mon amour, ma gloire.

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui!

Cette phraſe n'eſt pas françaiſe.

On dit, c'eſt le comble de ma douleur, de ma joie: ſi ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCENE V.

V. 16. Vous laiſſez choir ainſi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'obſervateur, ce mot de choir *n'eſt pas ſi fort impropre en ce lieu qu'il ne ſe puiſſe ſupporter*, etc.

Choir n'eſt plus d'uſage.

V. 36. . . . . Et ſes nobles journées
Portent de-là les mers ſes hautes deſtinées.

L'obſervateur a bien repris ſes nobles journées; *car on ne dit point* les journées d'un homme *pour exprimer les combats qu'il a faits.*

On diſait alors *les journées d'un homme*; et il en eſt reſté cette façon de parler triviale: *il a tant fait par ſes journées*; mais c'eſt dans le ſtyle comique.

V. 39. . . . . Arborer ſes lauriers.

Eſt bien repris par l'obſervateur, parce qu'on ne peut pas dire arborer un arbre, *etc.*

Arborer ſes lauriers ne veut pas dire, *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers*: mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne ſont-elles par permiſes dans la poéſie?

SCENE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

On dit bien, je lui ai parlé de votre part; . . . *mais on ne peut pas dire* je l'ai entretenu de votre part.

Je ne crois pas qu'on puiſſe trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de ſa querelle.

On ne peut pas dire: bouillant d'une querelle *comme on dit* bouillant de colère.

Tout bouillant encor de ſa querelle, me ſemble très-poëtique, très-énergique et très-bon.

V. 31. Il trouve en ſon devoir un peu trop de rigueur.
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.

Don Sanche pèche fort contre le jugement, d'oſer dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le reſpect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir

Qu'on faſſe attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des ſeigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puiſſance royale que les guerriers du treizième ſiècle.

Id. pén. A quelques ſentimens que ſon orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et ſon trépas m'afflige.

Toutes les parties de ce raiſonnement ſont mal rangées; il fallait dire: à quelque reſſentiment que ſon orgueil m'ait obligé, ſon trépas m'afflige à cauſe que ſa perte m'affaiblit.

M'oblige ne peut-il pas très-bien être ſubſtitué à *m'ait obligé*? *A cauſe que* ferait tout languir; et le roi peut

peut très-bien s'affliger de la perte d'un homme qui a servi long-temps, sans même songer qu'il pouvait servir encore. Ce sentiment est bien plus noble.

SCENE VII.

V. 38. Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

Chimène parait trop subtile en tout cet endroit pour une affligée.

Ce défaut est de l'espagnol; et en effet, ces subtilités, ces recherches d'esprit, ces déclamations refroidissent beaucoup le sentiment.

V. 59. Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis par-tout a suivi la victoire.

Don Diegue devait exprimer ses sentimens devant son roi avec plus de modestie.

Oui dans nos mœurs, oui dans les règles de nos cours, mais non dans les temps de la chevalerie.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, etc.

Cette faute est de l'espagnol.

V. 94. Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse.

Ce mot de meurtrier *qu'il répète souvent*, le faisant de trois syllabes, n'est que de deux.

Meurtrier, *sanglier*, etc. font de trois syllabes. Ce serait faire une contraction très-vicieuse, et prononcer *sangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois syllabes très-distinctes à deux.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

ELVIRE.

V. 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort;
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

RODRIGUE.

Jamais un meurtrier s'offrit-il à son juge?

Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, etc.

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif; on dit *contrarier une opinion, s'y opposer, la contredire*, etc.

SCENE II.

V. 6. Employez mon épée à punir le coupable.

La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission.

Point du tout; ce n'était pas l'usage de la chevalerie; il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame: et de plus, *Don Sanche* ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que *Chimène* eût encore aimé.

SCENE III.

V. 39. Quoi, j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!

Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu.

Le comte venait d'expirer quand *Chimène* a été témoin de ce spectacle. Elle est très-bien fondée à dire *je l'ai vu mourir entre mes bras.* Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCENE IV.

V. 58. Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

Fui *eſt de deux ſyllabes*

Fui eſt d'une ſyllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit*.

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Et pour mieux tourmenter mon eſprit éperdu, *etc.*

Perdu *et* éperdu *ne peuvent rimer, à cauſe que l'un eſt le ſimple et l'autre le compoſé.*

Perdu et *éperdu* ſignifiant deux choſes abſolument différentes, laiſſons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas aſſez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

Ces termes, tu le dois, *ſont équivoques*, etc.

Non aſſurément, ils ne ſont point équivoques ; le ſens eſt ſi clair qu'il eſt impoſſible de s'y méprendre : et ſi c'eſt une licence en poéſie, c'eſt une très-belle licence.

SCENE VI.

V. 35. L'amour n'eſt qu'un plaiſir et l'honneur un devoir.

Il fallait dire l'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur eſt un devoir, *etc.*

C'eſt encore ici la même obſervation ; il y a peut-être un léger défaut de grammaire : mais la force, la vérité, la clarté du ſens font diſparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'oſez pouſſer à la honte du change !

Ce n'eſt point bien parler que de dire : vous me conſeillez de changer ; *on ne dit point* pouſſer à la honte.

Le mot de *pouſſer* n'eſt pas noble, mais il ſerait beau de dire : *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour eſt en déſordre et le peuple en alarmes.

Il fallait dire en alarme *au ſingulier* :

On dit mieux en *alarmes* au pluriel qu'au ſingulier en poéſie.

ACTE QUATRIEME.

SCENE III.

V. 12. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

Il fallait répéter le de, *et dire* de Grenade et de Tolède.

Il y a bien des occasions où le poëte est obligé de supprimer ce *de*.

V. 41. . . . . Leur brigade était prête.

Contre l'avis de l'observateur, le mot de brigade *se peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents... et quelquefois on peut appeler* brigade *la moitié d'une armée.*

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'est point appelé *brigade*; et ce mot *brigade* n'est plus d'usage en poésie.

V. 55. J'en cache les deux tiers aussitôt qu'arrivés.

Cette façon de parler n'est pas française; il fallait dire aussitôt qu'ils furent arrivés, *etc.*

Aussitôt qu'arrivés est bien plus fort, plus énergique, plus beau en poésie que cette expression aussi languissante que régulière, *aussitôt qu'ils furent arrivés.*

SCENE IV.

V. dern. Contrefaites le triste.

L'observateur n'a pas eu raison de reprendre cette façon de parler qui est en usage, mais il est vrai qu'elle est basse dans la bouche d'un roi.

Elle est basse dans la bouche de tout personnage tragique.

SCENE V.

V. 3. Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

Quand un homme est mort, *on ne peut dire qu'*il a le dessus *des ennemis, mais bien* il a eu.

On peut encore observer qu'*avoir le dessus des ennemis*, est un expression trop populaire.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire
N'ose, sans votre aveu, sortir de votre empire.

Cette expression, qui soupire, *est imparfaite : il fallait dire* qui soupire pour vous ; *et, par le second vers, il semble qu'il demande plutôt permission de changer d'amour que de mourir.*

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'ose sortir du monde et de l'empire de sa maîtresse sans l'ordre de la dame, est une idée romanesque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la passion, et que tout ce qui est guindé, recherché, affecté, est froid.

SCENE III.

V. 24. Que ce jeune seigneur endosse le harnois.

L'observateur ne devait pas reprendre cette phrase qui n'est point hors d'usage etc.

On endossait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette mode ayant fini, *endosser le harnois* a cessé d'être en usage. *Boileau* a dit, *dormir en plein champ le harnois sur le dos* ; mais c'est dans une satire.

V. 27. Un tel choix et si prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paraître appaisée.

Ce dernier vers ne signifie pas bien puisse lui donner lieu de s'appaiser, sans qu'il y aille de son honneur.

Cette critique paraît trop sévère. Il me semble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCENE V.

V. 1. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un; *mais non pas* aux genoux.

On apporte aux genoux comme aux pieds.

Conclusion des sentimens de l'académie sur le Cid.

Le cinquième article des observations (*de Scudéri*) *comprend les larcins de l'auteur qui sont ponctuellement ceux que l'observateur a remarqués.*

Le mot *larcins* est dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir sa patrie et l'avouer, est-ce-là un larcin?

Il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentimens et de si belles paroles, qu'il a en quelque sorte imité le ciel qui, en la dispensation de ses grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes ames et aux bonnes.

Cette imitation du ciel fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'esprit à quelque prix que ce fût.

Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poëmes français de ce genre, etc.

Ces dernières lignes font un aveu assez fort du mérite du Cid; on en doit conclure que les beautés y surpassent les défauts, et que, par le jugement de l'académie, *Scudéri* est beaucoup plus condamné que *Corneille*

Fin des remarques sur les sentimens de l'académie française.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la suite des sentimens de l'académie, dans l'édition commentée, ne se trouvant pas dans quelques éditions du théâtre de *Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE

A ARISTE. (*a*)

CE n'eſt donc pas aſſez; et de la part des muſes,
Ariſte, c'eſt en vers qu'il vous faut des excuſes;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon;
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanſon;
Son feu ne peut agir, quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantaſques airs d'un rêveur de muſique,
Et que pour donner lieu de paraître à ſa voix,
De ſa bizarre quinte il ſe faſſe des loix.
Qu'il ait ſur chaque ton ſes rimes ajuſtées,
Sur chaque tremblement ſes ſyllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phébus donne à l'art un ſouffiet:
Enfin cette priſon déplaît à ſon génie:
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie;
Il ne ſe leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour ſe produire avoir la clef des champs.
C'eſt lorſqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant ſouvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé ſe cachant dans les cieux,
Il rit du déſeſpoir de tous ſes envieux.
Ce trait eſt un peu vain, Ariſte, je l'avoue;
Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue? (*b*)

(*a*) Voici cette épître de *Corneille* qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis; mais il eſt très-vraiſemblable que le ſuccès du Cid lui en fit bien davantage: elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le ſtyle de *Régnier*, ſans grâces, ſans fineſſe, ſans élégance, ſans imagination; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

(*b*) *Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue?*

Les mots *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux ſyllabes en vers. *Boileau*, qui a beaucoup ſervi à fixer la langue, a mis trois ſyllabes à tous les mots de cette eſpèce.

Si ſon aſtre en naiſſant ne l'a formé poëte.

. . . . . .

Ou ſur l'ouate molle éclate le tabis.

Le Parnaſſe, autrefois dans la France adoré,
Feſait pour ſes mignons un autre âge doré:
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices;
Mais elle eſt épuiſée, et les vers à préſent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
Chacun s'en donne à l'aiſe, et ſouvent ſe diſpenſe
A prendre par ſes mains toute ſa récompenſe.
Nous nous aimons un peu, c'eſt notre faible à tous;
Le prix que nous valons, qui le ſait mieux que nous?
Et puis la mode en eſt, et la cour l'autoriſe.
Nous parlons de nous-même avec toute franchiſe.
La fauſſe humilité ne met plus en crédit.
Je ſais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue:
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai ſans brigue;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit; (*c*)
Mon travail ſans appui monte ſur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, ſans que mes amis prêchent leurs ſentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudiſſemens;
Là, content du ſuccès que le mérite donne,
Par d'illuſtres avis je n'éblouis perſonne;
Je ſatisfais enſemble et peuple et courtiſans;
Et mes vers en tous lieux ſont mes ſeuls partiſans;
Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée: (*d*)

(*c*) *Ne les va point quêter de réduit en réduit.*

Ce vers déſigne tous ſes rivaux qui cherchaient à ſe faire des protecteurs et des partiſans, et cet endroit les ſouleva tous.

(*d*) *Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée:*
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu ſon nom immortel. Il n'était connu que par ſes premières comédies et par ſa tragédie de Médée, pièces qui ſeraient ignorées aujourd'hui, ſi elles n'avaient été ſoutenues depuis par ſes belles tragédies. Il n'eſt pas permis d'ailleurs de parler ainſi de ſoi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de ſe moquer de ſes ennemis, et de les rendre ridicules; mais ſes propres amis ne lui pardonneront jamais de ſe louer.

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée;
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.
Mais insensiblement je donne ici le change;
Et mon esprit s'égare en sa propre louange:
Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuser.
Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande, (e)
Et que jusqu'au ton beau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par-là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon ame fut prise.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis, et la secrète estime
Que ce divin esprit se fait de notre rime,
Me fit devenir poëte aussi-tôt qu'amoureux;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux,
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer;
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer;
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur sans mon aveu reconnaît sa maîtresse.

(e) *J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande.*

Il avait aimé très-passionnément une dame de Rouen, nommée madame *Dupont*, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen au collége des jésuites, et pour qui il fit plusieurs petites pièces de galanterie, qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques instances que lui aient fait ses amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant sa mort. Il lui communiquait la plupart de ses pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'esprit, elle les critiquait fort judicieusement; en sorte que M. *Corneille* a dit plusieurs fois qu'il lui était redevable de plusieurs endroits de ses premières pièces. *Note ancienne qui se trouve dans les éditions de Corneille.*

Après beaucoup de vœux et de soumissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée:
Aussi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je, ami? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux ames:
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix raviſſante, ainſi que ſon viſage,
La faiſait appeler le phénix de notre âge,
Et ſouvent de ſa part je me ſuis vu preſſer
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariſte, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner ſa force:
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui f t en l'univers,
A qui déſobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en ſa faveur n'en put tirer des rimes;
Tant mon eſprit alors contre moi révolté,
En haine des chanſons ſemblait m'avoir quitté;
Tant ma veine ſe trouve aux airs mal aſſortie,
Tant avec la muſique elle a d'antipathie;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour;
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour!
N'y penſez plus, Ariſte; une telle injuſtice
Expoſerait ma muſe à ſon plus grand ſupplice.
Laiſſe-la toujours libre agir ſuivant ſon choix,
Céder à ſon caprice, et s'en faire des loix.

RONDEAU. (*a*)

QU'IL faſſe mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le Cid donne tant de martel,
Que d'entaſſer injure ſur injure,
Rimer de rage une lourde impoſture,
Et ſe cacher ainſi qu'un criminel. (*b*)
Chacun connaît ſon jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou ſolennel,
Et ne croit pas en ſa bonne écriture.
Qu'il faſſe mieux.
Paris entier ayant vu ſon cartel
L'envoie au diable et ſa muſe au bordel. (*c*)
Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et comme ami je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il faſſe mieux.

(*a*) Ce rondeau fut fait par *Corneille*, en 1637, dans le temps du différend qu'il eut avec *Scudéri*, au ſujet des obſervations ſur le Cid.

(*b*) *Scudéri* n'avait pas d'abord mis ſon nom à ſes obſervations ſur le Cid. Il en fut fait deux éditions, ſans qu'on ſût de quelle part elles venaient. Cela ſe découvrit néanmoins, et les brouilla enſemble.

(*c*) Ce terme groſſier n'eſt pas tolérable: mais *Régnier* et beaucoup d'autres l'avaient employé ſans ſcrupule. *Boileau* même, dans le ſiècle des bienſéances, en 1674, ſouilla ſon chef-d'œuvre de l'art poëtique par ces deux vers, dans leſquels il caractériſait *Régnier*.

Heureux ſi moins hardi dans ſes vers pleins de ſel,
Il n'eût jamais mené les muſes au bordel!

Ce fut le judicieux *Arnaud* qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à *Régnier*.

Boileau ſubſtitua ces deux vers excellens:

Heureux ſi ſes diſcours craints du chaſte lecteur,
Ne ſe ſentaient des lieux que fréquentait l'auteur!

Il eût été à ſouhaiter que *Corneille* eût trouvé un *Arnaud*; il lui eût fait ſupprimer ſon rondeau tout entier, qui eſt trop indigne de l'auteur du Cid.

REMARQUES

SUR LES HORACES,

Tragédie repréſentée en 1641.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si on reprocha à *Corneille* d'avoir pris dans des eſpagnols les beautés les plus touchantes du Cid, on dut le louer d'avoir tranſporté ſur la ſcène françaiſe, dans les Horaces, les morceaux les plus éloquens de *Tite-Live*, et même de les avoir embellis. On ſait que quand on le menaça d'une ſeconde critique ſur la tragédie des Horaces ſemblable a celle du Cid, il répondit: " *Horace* fut condamné par les duumvirs, „ mais il fut abſous par le peuple. " Horace n'eſt point encore une tragédie régulière, mais on y verra des beautés d'un genre ſupérieur.

EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE,

AU CARDINAL DE RICHELIEU.

Page 4, *tome II de l'édition en* 8 *vol. in-4°.*

MONSEIGNEUR,

Je n'aurais jamais eu la témérité de préſenter à votre Eminence ce mauvais portrait d'Horace, ſi je n'euſſe conſidéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le ſilence où le reſpect m'a retenu paſſerait pour ingratitude.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de *Richelieu* ſavait récompenſer en premier miniſtre de même talent qu'il avait un peu perſécuté dans l'auteur du Cid.

Ibid. *Le ſujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus ſavante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raiſonnablement attendre d'une muſe de province*, etc.

M. *Corneille* demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ſes pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

Ibid *Et certes, Monſeigneur, ce changement viſible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à votre Eminence, qu'eſt-ce autre choſe qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inſpire?* etc.

Je ne ſais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Eminence.* Le cardinal de *Richelieu* feſait au grand *Corneille* une penſion de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ſes propres deniers. Cela ne ſe pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une penſion d'un autre que de ſa majeſté ou d'un prince. Mais il faut conſidérer que le cardinal de *Richelieu* était roi en quelque façon; il en avait la puiſſance et l'appareil.

Cependant une pension de cinq cents écus que le grand *Corneille* fut réduit à recevoir, ne paraît pas un titre suffisant pour qu'il dît : *J'ai l'honneur d'être à votre Eminence.*

Ibid. *Il faut, Monseigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très-signalées, l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaissances.*

Cette page est assez remarquable; ou elle est une ironie, ou elle est une flatterie qui semble contredire le caractère qu'on attribue à *Corneille.* Il est évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du Cid, et le protecteur de ses ennemis, eût un goût si sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue ! Jugeons de ses vrais sentimens par le sonnet fameux qu'il fit après la mort de *Louis XIII.*

Sous ce marbre repose un monarque sans vice.
Dont la seule bonté déplut aux bons François :
Ses erreurs, ses égarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois ;
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fue toujours celui de l'injustice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre ;

Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Le sonnet a des beautés ! mais avouons que ce n'était pas à un pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant sa vie, ni l'outrager après sa mort.

Page 7. *Je suis et je serai toute ma vie très-passionné, Monseigneur, de votre Eminence*, etc.

Cette expreſſion *paſſionnément* montre combien tout dépend des uſages. *Je ſuis paſſionnément* eſt aujourd'hui la formule dont les ſupérieurs ſe ſervent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque eſt le premier qui ait ſupprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abſtenir. Ces épîtres en effet, étant ſouvent des ouvrages raiſonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

LES HORACES,

TRAGEDIE,

ACTE PREMIER,

SCENE PREMIERE,

SABINE, JULIE.

CORNEILLE, dans l'examen des Horaces, dit que le perſonnage de *Cabine* eſt heureuſement inventé ; mais qu'il ne ſert pas plus à l'action que l'Infante à celle du Cid.

Il eſt vrai que ce rôle n'eſt pas néceſſaire à la pièce ; mais j'oſe ici être moins ſévère que *Corneille*. Ce rôle eſt du moins incorporé à la tragédie. C'eſt une femme qui tremble pour ſon mari et pour ſon frère. Elle ne cauſe aucun événement, il eſt vrai ; c'eſt un défaut ſur un théâtre auſſi perfectionné que le nôtre ; mais elle prend part à tous les événemens, et c'eſt beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Obſervez que ce perſonnage débite ſouvent de très-beaux vers, et qu'il fait l'expoſition du ſujet d'une manière très-intéreſſante et très-noble.

Mais obſervez ſur-tout que les beaux vers de *Corneille* nous enſeignèrent à diſcerner les mauvais. Le goût du

public se forma insensiblement par la comparaison de beautés et des défauts. On désapprouve aujourd'hui ce amas de sentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui sied aux *fermes* courages, l'esprit le *plus mâle*, le *moins abattu*; c'est l'auteur qui parle, et c'est le personnage qui doit parler.

Vers 3. Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir n'est pas français: *près de* veut un substantif, *près de la ruine, près d'être ruiné.*

V 8. Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes.

Un trouble qui a du pouvoir sur des larmes; cela est louche et mal exprimé.

V. 11. Quand on arrête là les déplaisirs d'une ame...

Quand on arrête là ne ferait pas souffert aujourd'hui; c'est une expression de comédie.

V. 12. Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.

Cette petite distinction, *moins qu'un homme, plus qu'une femme*, est trop recherchée pour la vraie douleur

Elle revient encore une troisième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25 Je suis romaine, hélas! puisque Horace est romain.

Il y avait dans les premières éditions:

Je suis romaine, hélas! puisque mon époux l'est, *etc.*

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le suis*, et que *mon époux l'est*, est prosaïque, faible et dur? C'est que ces trois syllabes, *je le suis*, semblent ne composer qu'un mot; c'est que l'oreille n'est point blessée; mais ce mot *l'est*, détaché et finissant la phrase, détruit toute harmonie. C'est cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en prose. Un ouvrage dont les phrases finiraient par des syllabes sèches et dures, ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers sont supérieurs à ceux du commencement. C'est ici un sentiment vrai; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines sentences, rien de recherché, ni dans les idées, ni dans les expressions. *Albe, mon cher pays*; c'est la nature seule qui parle, cette comparaison de *Corneille* avec lui-même formera mieux le goût que toutes les dissertations et les poëtiques.

V. 34. Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.

Ce vers admirable est resté en proverbe.

V. 58 Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfans.

Ce mot *heur*, qui favorisait la versification, et qui ne choque point l'oreille, est aujourd'hui banni de notre langue. Il serait à souhaiter que la plupart des termes dont *Corneille* s'est servi fussent en usage. Son nom devrait consacrer ceux qui ne sont pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expression louche, un mot hors de sa place, pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieuse contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chose. Il n'est pas toujours vrai que dans notre poésie il y ait continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime, comme il est dit dans *Hudibras*:

For one for sense and one for rime,
I think sufficient at a time.
C'est assez pour des vers méchans,
Qu'un pour la rime, un pour le sens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravir*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce diſcours me ſurprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre ſon peuple armé nos combattans...

Ce *vu que* eſt une expreſſion peu noble, même en proſe; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poéſie ſerait baſſe et rampante; mais juſqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du ſtyle de la tragédie.

V. 68. Comme ſi notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne fait pas une *crainte*, on la cauſe, on l'inſpire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'eſt choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas...
Oui, j'ai fait vanité d'être toute romaine.

Jeter à bas eſt une expreſſion familière qui ne ſerait pas même admiſe dans la proſe. *Corneille*, n'ayant aucun rival qui écrivît avec nobleſſe, ſe permettait ces négligences dans les petites choſes, et s'abandonnait à ſon génie dans les grandes.

V. 75. Et ſi j'ai reſſenti dans ſes deſtins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères...
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raiſon,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maiſon.

La joie des ſuccès de ſa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne*? Elle eſt naturelle; on pouvait dire, *une ſecrète joie en faveur de mes frères.*

Ce mot de *maligne joie* eſt bien plus à ſa place dans ces deux admirables vers de la Mort de Pompée:

Une *maligne joie* en ſon cœur s'élevait,
Dont ſa gloire indignée à peine le ſauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce paſſage de *Boileau*:

D'un mot mis en ſa place enſeigner le pouvoir.

C'eſt ce mot propre qui diſtingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne ſont que diſerts et verſificateurs.

V. 83. J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute romaine,
Et ſi je demandais votre triomphe aux dieux
Au prix de tant de ſang qui m'eſt ſi précieux.

Ce n'eſt pas ce *tant* qui eſt précieux, c'eſt le *ſang* : c'eſt *au prix d'un ſang qui m'eſt ſi précieux.* Le *tant* eſt inutile, et corrompt un peu la pureté de la phraſe et la beauté du vers : c'eſt une très-petite faute.

V. 91 Egale à tous les deux juſques à la victoire,
Je prendrai part aux maux ſans en prendre à la gloire.

Egale à n'eſt pas français en ce ſens. L'auteur veut dire, *juſte envers tous les deux* ; car *Sabine* doit être juſte et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr ſon mari, ſes enfans, s'ils ſont victorieux ; ce ſentiment n'eſt pas permis ; elle devrait plutôt dire, *ſans haïr les vainqueurs.*

V. 95. Qu'on voit naître ſouvent de pareilles traverſes,
En des eſprits divers, des paſſions diverſes !

Le lecteur ſe ſent arrêter à ces deux vers ; ces *de des* embarraſſent l'eſprit. *Traverſes* n'eſt point le mot propre : les paſſions ici ne ſont point *diverſes. Sabine* et *Camille* ſe trouvent dans une ſituation à peu-près ſemblable. Le ſens de l'auteur eſt probablement que *les mêmes malheurs produiſent quelquefois des ſentimens différens.*

V. 101. Lorſque vous conſerviez un eſprit tout romain,
Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent :

Le ſien irréſolu, tremblotant, incértain.

Tremblotant n'eſt pas du ſtyle noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites. *Corneille* changea,

Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain.

Mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irréſolu*, ce changement n'eſt pas heureux. Ce redoublement de *ſien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle fut qu'on avait pris journée...

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* ſignifie *temps*, et que *journée* ſignifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoi.

V. 111. Hier dans ſa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, eſt toujours aujourd'hui de deux ſyllabes. La prononciation ſerait trop gênée en le feſant d'une ſeule, comme s'il y avait *ber*. *Belle humeur* ne peut ſe dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival ſans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que ſans doute *Camille* eſt volage et infidelle, ſur cela ſeul que *Camille* a parlé civilement à *Valère*, et paraiſſait être dans ſa belle humeur. Ces petits moyens, ces ſoupçons peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la mépriſe peu vraiſemblable d'*Acomat*, dans la tragédie de Bajazet. Le plus léger incident peut cauſer de grands troubles ; mais c'eſt ici tout le contraire, il ne s'agit que de ſavoir ſi *Camille* a quitté *Curiace* pour *Valère*.

Sur de trop vains objets c'eſt arrêter la vue.

Cela ſerait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son eſprit ébranlé par les objets préſens
Ne trouve point d'abſent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. Je forme des ſoupçons d'un trop léger ſujet.

Ces mots font voir que l'auteur ſentait que *Sabine* a tort ; mais il valait mieux ſupprimer ces ſoupçons de *Sabine* que vouloir les juſtifier, puiſqu'en effet *Sabine* ſemble ſe contredire en prétendant que *Camille* a ſans doute quitté ſon frère, et en diſant enſuite que les ames ſont rarement bleſſées de nouveau. Tout cet examen du ſujet de la joie de *Camille* n'eſt nullement héroïque.

V. 121. Mais on n'a pas auſſi de ſi doux entretiens,
Ni des contentemens qui ſoient pareils aux tiens,

ſont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choſes n'était pas encore trouvé.

V. 128. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli ; c'eſt un malheur pour la langue ; il eſt vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. Essayez sur ce point à la faire parler.

On essaie *de*, on s'essaie *à*. Ce vers d'ailleurs est trop comique.

SCENE II.

V. 1. . . . Ma sœur, entretenez Julie,

est encore de la comédie; mais il y a ici un plus grand défaut, c'est qu'il semble que *Camille* vienne sans aucun intérêt, et seulement pour faire conversation. La tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante. On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie *Camille*, et qu'elle peut s'éclaircir?

V. 3. Et mon cœur, accablé de mille déplaisirs,
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Cela n'est pas français. On cherche la solitude pour cacher ses soupirs, et une solitude propre à les cacher. On ne dit point *une solitude, une chambre à pleurer, à gémir, à réfléchir*, comme on dit *une chambre à coucher, une salle à manger*; mais du temps de *Corneille* presque personne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les scènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire seulement que *Sabine* n'a pas une raison assez forte pour s'en aller; que cette sortie rend son personnage plus inutile et plus froid; que c'était à *Sabine* et non à une confidente à écouter les choses importantes que *Camille* va annoncer; que cette idée d'entretenir *Julie* diminue l'intérêt; qu'un simple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie; que les principaux personnages ne doivent paraître que pour avoir quelque chose d'important à dire ou à entendre: qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéressant que *Sabine* eût reproché à *Camille* sa joie, et que *Camille* lui en eût appris la cause.

SCENE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne!

Cette formule de converſation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les perſonnages doivent, pour ainſi dire, parler malgré eux, emportés par la paſſion qui les anime.

V. 7. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut ſe dire; *unique* n'admet ni de plus, ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. *Corneille* en ayant fait pluſieurs, en conſerva ſouvent le ſtyle. Cela était permis de ſon temps; on ne diſtinguait pas aſſez les bornes qui ſéparent le familier du ſimple; le ſimple eſt néceſſaire, le familier ne peut être ſouffert. Peut-être un attention trop ſcrupuleuſe aurait éteint le feu du génie; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur ſcrupuleuſe de la critique.

V. 15. Vous ſerez toute nôtre. . . . .

n'eſt pas du ſtyle noble. Ces familiarités étaient encore d'uſage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon viſage. . .

Faire bon viſage eſt du diſcours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à ſon déſavantage.

Tout cela eſt d'un ſtyle un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne ſerait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'eſt un déſavantage de ne lui pas plaire.

V. 35. Il vous ſouvient qu'à peine on voyait de ſa ſœur
Par un heureux hymen mon frère poſſeſſeur, *etc.*

Il y avait dans les premières éditions:

Quelques cinq ou ſix mois après que de ſa ſœur
L'hymenée eut rendu mon frère poſſeſſeur.

Corneille changea heureuſement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ſes vers au bout de vingt années dans ſes pièces immortelles; et d'autres

auteurs laiſſent ſubſiſter une foule de barbariſmes dans des pièces qui ont eu quelques ſuccès paſſagers.

V. 41. Un même inſtant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre eſpoir, et le jeta par terre.

Non-ſeulement *un eſpoir jeté par terre* eſt une expreſſion vicieuſe; mais la même idée eſt exprimée ici en quatre façons différentes; ce qui eſt un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonaſmes; c'eſt une abondance ſtérile: je ne crois pas qu'il y en ait un ſeul exemple dans *Racine*.

V. 59. Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'eſt pas ſans doute aſſez noble, ni même aſſez juſte. Un coup porte à faux, on eſt accuſé à faux, dans le ſtyle familier; mais on ne peut dire, *il parle à faux* dans un diſcours tant ſoit peu relevé.

V. 61. Albe et Rome demain prendront une autre face;
Tes vœux ſont exaucés, elles auront la paix,
Et tu ſeras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais.

On pourrait ſouhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et ſervir au nœud de la pièce, et qu'ici il ne ſert preſque à rien qu'à donner un moment d'eſpérance.

J'oſerais encore dire que ces mots à double entente, *ſans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais*, paraiſſent ſeulement une plaiſanterie amère, une équivoque cruelle, ſur la deſtinée malheureuſe de *Camille*.

Le plus grand défaut de cette ſcène, c'eſt ſon inutilité. Cet entretien de *Camille* et de *Julie* roule ſur un objet trop mince, et qui ne ſert en rien, ni au nœud, ni au dénouement. *Julie* veut pénétrer le ſecret de *Camille*, et ſavoir ſi elle aime un autre que *Curiace*: rien n'eſt moins tragique.

V. 71. Il me parla d'amour ſans me donner d'ennui,
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne haſarde

qu'avec la défiance convenable, c'eſt que *Camille* était plus en droit de laiſſer paraître ſon indifférence pour *Valère*, que de l'écouter avec complaiſance; c'eſt qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle ſe croyait sûre d'épouſer ſon amant, que de *faire bon viſage* à un homme qui lui déplait; et enfin ce trait raffiné marque plus de ſubtilité que de ſentiment; il n'y a rien là de tragique; mais ce vers,

Tout ce que je voyais me ſemblait Curiace,

eſt ſi beau qu'il ſemble tout excuſer.

Il eſt vrai que ce petit incident, qui ne conſiſte que dans la joie que *Camille* a reſſentie, ne produit aucun événement, et n'eſt pas néceſſaire à la pièce; mais il produit des ſentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance, qu'on ne ſouffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 78. J'en fus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va ſe donner! Le ſpectacle de deux armées prêtes à combattre, et le danger de ſon amant ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le diſcours d'un grec au pied du mont Aventin a dû la raſſurer? Le premier mouvement dans une telle occaſion n'eſt-il pas de dire, *ce grec m'a trompée, c'eſt un faux prophète?* Avait-elle beſoin d'un ſonge pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient aſſez lui faire redouter?

V. 85. J'ai vu du ſang, des morts, et n'ai rien vu de ſuite...

Ce ſonge eſt beau en ce qu'il alarme un eſprit raſſuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un ſonge, ainſi qu'un oracle, doit ſervir au nœud de la pièce; tel eſt le ſonge admirable d'*Athalie*; elle voit un enfant en ſonge; elle trouve ce même enfant dans le temple, c'eſt là que l'art eſt pouſſé à ſa perfection.

Un rêve qui ne ſert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'eſt qu'un ornement paſſager. C'eſt ce qu'on appelle aujourd'hui un *remplissage*. *Mille* ſonges, *mille* images,

images, *mille* amas, ſont d'un ſtyle trop négligé, et ne diſent rien d'aſſez poſitif.

V. 89. C'eſt en contraire ſens qu'un ſonge s'interprète.

Pourquoi un ſonge s'interprète-t-il en ſens contraire? Voyez les ſonges expliqués par *Joſeph*, par *Daniel*; ils ſont funeſtes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y ſuccombe, ou qu'Albe ait le deſſous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le deſſus ou le deſſous, ne ſe dit que dans la poéſie burleſque; c'eſt le *di ſopra* et le *di ſotto* des Italiens. L'*Arioſte* emploie cette expreſſion lorſqu'il ſe permet le comique; le *Taſſe* ne s'en ſert jamais.

SCENE IV.

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'eſt ni le vainqueur ni l'eſclave de Rome.

Camille vient de dire à la fin de la ſcène précédente:

Jamais ce nom (d'époux) ne ſera pour un homme
Qui ſoit ou le vainqueur ou l'eſclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainſi un vers.

V. 3. Ceſſez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du ſang des Romains.

Rougir eſt employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de ſang*; elles ſont rouges en un autre ſens que quand elles ſont meurtries par le poids des fers; mais cette figure ne manque pas de juſteſſe, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux ſi funeſte.

Il eſt bien étrange que *Camille* interrompe *Curiace* pour le ſoupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut eſt grand, et il était aiſé de l'éviter. Il était naturel que *Curiace* dit d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de *Camille*, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriſerait ſa chaîne et haïrait ſa victoire*; et que,

comme il craint la victoire et la captivité.... etc. De tels propos ne ſont pas à leur place; il faut aller au fait: *Semper ad eventum feſtinat.*

V. 13. Qu'un autre conſidère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, *etc.*

Ces vers condamnent trop l'idée de *Camille*, que ſon amant eſt traître à ſon pays. Il fallait ſupprimer toute cette tirade.

V. 19. Mais as-tu vu ton père? et peut-il endurer
Qu'ainſi dans ſa maiſon tu t'oſes retirer?

Ce mot *endurer* eſt du ſtyle de la comédie; on ne dit que dans le diſcours le plus familier, *j'endure que, je n'endure pas que.* Le terme *endurer* ne s'admet dans le ſtyle noble qu'avec un accuſatif, *les peines que j'endure.*

V. 42. Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On ſent ici combien *Sabine* ferait un meilleur effet que la confidente *Julie*. Ce n'eſt point à *Julie* à dire, *ſachons pleinement*; c'eſt toujours à la perſonne la plus intéreſſée à interroger.

V. 51. . . . . Que ſerons-nous, Romains,
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?

J'oſe dire que, dans ce diſcours imité de *Tite-Live*, l'auteur français eſt au-deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant; et quand on ſonge qu'il était gêné par la rime et par une langue embarraſſée d'articles, et qui ſouffre peu d'inverſions; qu'il a ſurmonté toutes ces difficultés; qu'il n'a employé le ſecours d'aucune épithète; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de ſon diſcours; c'eſt là qu'on reconnaît le grand *Corneille*. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. Ils ont aſſez long-temps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne ſignifiait que des querelles, ſerait impropre; mais ici il dénote les querelles de deux peuples unis; et par là il eſt juſte, nouveau et excellent.

V. 76. Que le parti plus faible obéiſſe au plus fort.

Ce vers eſt ainſi dans d'autres éditions :

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il eſt à croire qu'on reprocha à *Corneille* une petite faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude ſcrupuleuſe de la proſe, dire : Que le parti *le* plus faible obéiſſe au plus fort ; mais ſi ces libertés ne ſont pas permiſes aux poëtes, et ſur-tout aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne ſe dit pas ainſi, la première leçon eſt préférable. *Racine* a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères :

au lieu de *reliques les plus chères.*

Encore une fois, ces licences ſont heureuſes quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit ; car, ſi elles ſont précédées et ſuivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus inſupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec ſes vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ſes vieux amis*, eſt de la proſe familière qu'il faut éviter dans le ſtyle tragique, bien entendu qu'on ne ſera jamais ampoulé.

V. 103. . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain. . .

A demain eſt trop du ſtyle de la comédie. Je fais ſouvent cette obſervation ; c'était un des vices du temps. La Sophonisbe de *Mairet* eſt toute entière dans ce ſtyle, et *Corneille* s'y livrait quand les grandes images ne le ſoutenaient pas.

V. 104. Le bonheur ſans pareil de vous donner la main.

Le bonheur ſans pareil n'était pas ſi ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut *Boileau* qui proſcrivit toutes ces expreſſions communes de *ſans pareil*, *ſans ſeconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre ſeconde.*

V. 106. Le devoir d'une fille eſt dans l'obéiſſance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers ſont de pure comédie ; auſſi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du Menteur ; mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des Horaces.

V. 109. Je vais ſuivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et ſavoir d'eux encor la fin de nos miſères.

Il n'eſt pas inutile de dire aux étrangers que *misère* eſt en poéſie un terme noble, qui ſignifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulyſſe achève ſa *misère*.
Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère*,
RACINE.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ainſi Rome n'a point ſéparé ſon eſtime ;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

Illegitime pourrait n'être pas le mot propre en proſe ; on dirait *un mauvais choix*, *un choix dangereux*, etc. *Illégitime* non-ſeulement eſt pardonné à la rime, mais devient une expreſſion forte, et ſignifie qu'il y aurait de l'injuſtice à ne point choiſir les trois plus braves.

V. 5. Et ſon illuſtre ardeur d'oſer plus que les autres
D'une ſeule maiſon brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous oppoſant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'eſt élégante, et *illuſtre ardeur d'oſer* n'eſt pas français. *D'une maiſon braver les autres* n'eſt pas une expreſſion heureuſe ; mais le ſens eſt fort beau. On voit que quelquefois *Corneille* a mal corrigé ſes vers. Je crois qu'on peut imputer cette ſingularité, non-ſeulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaiſſance de la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de *Corneille*, qui ne produiſait ſes beautés que quand il était animé par la force de ſon ſujet.

V. 9. Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,
Conſacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot eſt inutile.

V. 11. Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliſer trois.

Cette répétition, *oui, l'honneur*, eſt très-vicieuſe. *Omne ſupervacuum pleno de pectore manat.* C'eſt ici ce qu'on appelle une battologie : il eſt permis de répéter dans la paſſion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. Ce noble déſeſpoir périt mal-aiſément.

Un *déſeſpoir* qui *périt mal-aiſément* n'a pas un ſens clair; de plus, *Horace* n'a point de déſeſpoir. Ce vers eſt le ſeul qu'on puiſſe reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. La gloire en eſt pour vous et la perte pour eux...
On perd tout quand on perd un ami ſi fidelle.

Perte ſuivie de deux fois *perd* eſt une faute bien légère.

SCENE II.

V. 3. Vos deux frères et vous.— Qui ? —Vous et vos deux frères.

Ce n'eſt pas ici une battologie ; cette répétition *vous et vos deux frères*, eſt ſublime par la ſituration. Voilà la première ſcène au théâtre, où un ſimple meſſager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'oſe croire que c'eſt la perfection de l'art.

SCENE III.

V. 3. Que les hommes, les dieux, les démons et le ſort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entaſſement, cette répétition, cette combinaiſon de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, eſt, je l'avoue, bien condamnable. Cependant le dernier vers fait preſque pardonner ce défaut.

V. 11. Il épuiſe ſa force à former un malheur
Pour mieux ſe meſurer avec notre valeur.

Le ſort qui veut ſe meſurer avec la valeur paraît bien recherché, bien peu naturel ; mais que ce qui ſuit eſt admirable!

V. 14. Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes, n'eſt pas une expreſſion propre. Ce mot de *fortune*

au pluriel ne doit jamais être employé ſans épithète : *bonnes et mauvaiſes fortunes*, *fortunes diverſes*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le ſens eſt ſi beau, et la poéſie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puiſſe condamner ce vers.

V. 18. Mille l'ont déjà fait, mille pourraient le faire.

Rien ne fait mieux ſentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, où *mille* qui ont *fait*, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour timer à *ordinaire*. Le reſte eſt d'une beauté achevée.

V. 43. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'eſtime autant que Rome vous a fait,

n'eſt pas français. On peut dire en proſe, et non en vers : *J'ai dû vous eſtimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais*; et le mot *faire*, qui revient immédiatement après, eſt encore une faute; mais ce ſont des fautes légères qui ne peuvent gâter une ſi belle ſcène.

V. 59. Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain,
Pour conſerver encor quelque choſe d'humain.

Cette tirade fit un effet ſurprenant ſur tout le public, et les deux derniers vers ſont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encor. . . . . .

A ces mots, *je ne vous connais plus*, — *je vous connais encore*, on ſe récria d'admiration; on n'avait jamais rien vu de ſi ſublime : il n'y a pas dans *Longin* un ſeul exemple d'une pareille grandeur; ce ſont ces traits qui ont mérité à *Corneille* le nom de *grand*, non-ſeulement pour le diſtinguer de ſon frère, mais du reſte des hommes. Une telle ſcène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embraſſez pas de vertu par contrainte, *etc.*

Un des excellens eſprits de nos jours (*) trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'*Horace* ne devait pas faire à ſon beau-frère. Je lui dis que cela préparait

(*) Le marquis de *Vauvenargues*.

au meurtre de *Camille*, et il ne se rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans son Introduction à la connaissance de l'esprit humain : " *Corneille* apparemment veut „ peindre ici une valeur féroce; mais s'exprime-t-on „ ainsi avec un ami et un guerrier modeste? La fierté „ est une passion fort théâtrale; mais elle dégénère „ en vanité et en petitesse, sitôt qu'on la montre sans „ qu'on la provoque." J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui pensait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'*Horace*, il y a une ironie, une amertume, un mépris dans sa réponse, qui sont plus déplacés encore.

V. 88. Voici venir ma sœur pour se plaindre de vous.

Voici venir ne se dit plus. Pourquoi fait-il un si bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un si mauvais en français? n'est-ce point parce que l'italien fait toujours usage de l'infinitif? *Un bel tacer*; nous ne disons pas, *un beau taire*. C'est dans ces exemples que se découvre le génie des langues.

SCENE IV.

V. 1. Avez-vous su l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne se dit plus, et je voudrais qu'on le dît; notre langue n'est pas assez riche pour bannir tant de termes dont *Corneille* s'est servi heureusement.

SCENE V.

V. 1. Tras-tu, Curiace? et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes :

Iras-tu, ma chère ame? et ce funeste honneur, *etc.*

Chère ame ne révoltait point en 1639, et ces expressions tendres rendaient encore la situation plus haute. Depuis peu même une grande actrice a rétabli cette expression, *ma chère ame*.

V. 12. . . . . Mon pouvoir t'excuse à ta patrie,

n'est pas français; il faut *envers ta patrie*, *auprès de ta patrie*.

V. 15. Autre n'a mieux que toi ſoutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne ſeraient plus ſoufferts, même dans le ſtyle comique. Telle eſt la tyrannie de l'uſage; *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au diſcours.

V. 45. Que les pleurs d'une amante ont de puiſſans diſcours!

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux*; pourquoi? parce que les regards et les pleurs expriment le ſentiment; mais on ne peut dire *le diſcours des pleurs*, parce que ce mot *diſcours* tient au raiſonnement. Les pleurs n'ont point de diſcours; et de plus, *avoir des diſcours*, eſt un barbariſme.

V. 46. Et qu'un bel œil eſt fort avec un tel ſecours!

Ces réflexions générales ſont rarement un bon effet; on ſent que c'eſt le poëte qui parle; c'eſt à la paſſion du perſonnage à parler. Un *bel œil* n'eſt ni noble ni convenable; il n'eſt pas queſtion ici de ſavoir ſi *Camille* a un *bel œil*, et ſi un bel œil eſt fort; il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouſer. Retranchez ces quatre premiers vers, le diſcours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent:

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'eſt fait une loi de remarquer les plus petites choſes dans les belles ſcènes, on obſervera que c'eſt avec raiſon que nous avons rejeté *avecque* de la langue, ce *que* était inutile et rude.

V. 59. Vengez-vous d'un ingrat, puniſſez un volage.

J'oſe penſer qu'il y a ici plus d'artifice et de ſubtilité que de naturel. On ſent trop que *Curiace* ne parle pas ſérieuſement. Ce trait de rhéteur refroidit; mais *Camille* répond avec des ſentimens ſi vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. dern. . . . . Quel malheur, ſi l'amour de ſa femme
Ne peut non plus ſur lui que le mien ſur ton ame!

n'eſt pas français; la grammaire demande, *ne peut pas*

plus ſur lui. Ces deux vers ne ſont pas bien faits; il ne faut pas s'attendre à trouver dans *Corneille* la pureté, la correction, l'élégance du ſtyle; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du ſiècle de *Louis XIV*. C'eſt une réflexion que les lecteurs doivent faire ſouvent pour juſtifier *Corneille*, et pour excuſer la multitude des notes du commentateur.

SCENE VI.

V. 5. Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embraſſer et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu* ſont un mauvais effet. On ſent que le *lieu* eſt pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, ſi pardonnables dans un bel ouvrage, ſont remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu, en ces lieux*, ceſſent d'être une expreſſion oiſeuſe, une cheville, quand ils ſignifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. Votre ſang eſt trop bon, n'en craignez rien de lâche;
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs ſe fâche.

Se fâche eſt trop faible; trop du ſtyle familier; mais le lecteur doit examiner quelque choſe de plus important; il verra que cette ſcène de *Sabine* n'était pas néceſſaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le diſcours de *Sabine* eſt trop artificieux, que ſa douleur eſt trop étudiée, que ce n'eſt qu'un effort de rhétorique. Cette propoſition qu'un des deux la tue, et que l'autre la venge, n'a pas l'air ſérieuſe; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que *Curiace* ne combatte le frère de ſa maîtreſſe, et qu'*Horace* ne combatte l'époux promis à ſa ſœur. De plus, *Camille* eſt un perſonnage néceſſaire, et *Sabine* ne l'eſt pas; c'eſt ſur *Camille* que roule l'intrigue. Epouſera-t-elle ſon amant? ne l'épouſera-t-elle pas? Ce ſont les perſonnages dont le ſort peut changer, et dont les paſſions doivent être heureuſes ou malheureuſes, qui ſont l'ame de la tragédie. *Sabine* n'eſt introduite dans la pièce que pour ſe plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, ſi vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* eſt proſaïque et familier.

V. 39. Quoi ? me réſervez vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuſe gloire, *etc.*

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la compoſition. Ils ne diſent rien ; mais ils accompagnent des vers qui diſent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle eſt mon offenſe ?

Il y avait auparavant :

Femme, que t'ai-je fait, et quelle eſt mon offenſe ?

La naiveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudeſſe romaine y paraît même toute entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuſe rime arrache quelquefois de ces mauvais vers ; ils paſſent à la faveur des bons ; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils ſeraient en grand nombre.

SCENE VII.

V. 1. Qu'eſt-ceci, mes enfans, écoutez vous vos flammes ?

Qu'eſt-ceci ne ſe dit plus aujourd'hui que dans le diſcours familier.

V 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

Avec des femmes ſerait comique en toute autre occaſion ; mais je ne ſais ſi cette expreſſion commune ne va pas ici juſqu'à la nobleſſe, tant elle peint bien le vieil *Horace*.

SCENE VIII.

V. 10. Ne penſez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impoſe *des devoirs*, elle en demande l'accompliſſement.

V. dern Faites votre devoir, et laiſſez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans toutes les théâtres étrangers une ſituation pareille, un pareil mélange de grandeur d'ame, de douleur, de bienſéance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai ſur-tout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

SABINE *seule.*

CE monologue de *Sabine* eſt abſolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, ſur-tout celle des femmes, les auteurs avaient cette complaiſance pour elles. *Sabine* s'adreſſe la penſée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppoſe parole à parole.

En l'une je ſuis femme, en l'autre je ſuis fille.
En l'une je ſuis fille, en l'autre je ſuis femme.
Songeons pour quelle cauſe, et non par quelles mains.
Je ſonge par quels bras, et non pour quelle cauſe.

Les quatre derniers vers ſont plus dans la paſſion (Voyez ci-après, v. 51.)

V. 20. Leur vertu les élève en cet illuſtre rang.

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer à *ſang*. La plus grande difficulté de la poéſie françaiſe et ſon plus grand mérite eſt que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Pouſſent un jour qui fuit, et rend les nuits plus ſombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaiſons, pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle eſt naturelle, appartient à la paſſion ; les comparaiſons n'appartiennent qu'à l'eſprit.

V. 51. Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés ?
Et de quelle façon punirez-vous l'offenſe,
Si vous traitez ainſi les vœux de l'innocence ?

Ces quatre derniers vers ſemblent dignes de la tragédie, mais ce monologue ne ſemble qu'une amplification.

SCENE II.

V. 1. En eſt-ce fait, Julie ? et que m'apportez-vous ?

Autant la première ſcène a refroidi les eſprits, autant cette ſeconde les échauffe; pourquoi ? c'eſt qu'on y apprend quelque choſe de nouveau et d'intéreſſant: il n'y a point de vaine déclamation, et c'eſt-là le grand art de la tragédie, fondé ſur la connaiſſance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. De tous les combattans a-t-il fait des hoſties ?

Hoſtie ne ſe dit plus, et c'eſt dommage; il ne reſte plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même choſe, plus la poéſie eſt variée.

V. 13. Et par les déſeſpoirs d'une chaſte amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *déſeſpoir* au pluriel; il fait pourtant un très-bel effet. *Mes déplaiſirs*, *mes craintes*, *mes douleurs*, *mes ennuis*, diſent plus que *mon déplaiſir*, *ma crainte*, etc. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes déſeſpoirs*, comme on dit *mes eſpérances* ? Ne peut-on pas déſeſpérer de pluſieurs choſes, comme on peut en eſpérer pluſieurs ?

V. 45. Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois;
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait:

Et mourront par les mains qui les ont ſéparés,
Que quitter les honneurs qui leur ſont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage; *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il eſt au vers précédent, il changea ainſi cet endroit; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reſte de ce couplet eſt très-bien écrit.

V. 51. Puiſque chacun, dit-il, s'échauffe en ce diſcord,
Conſultons des grands dieux la majeſté ſacrée.

En ce diſcord ne ſe dit plus, mais il eſt à regretter.

V. 62. Comme ſi toutes deux le connaiſſaient pour roi.

C'eſt une petite faute. Le ſens eſt, *comme ſi toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi*, ne ſignifie pas le reconnaître pour ſon ſouverain. On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCENE III.

V. 2. Ma ſœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *diſe* dans les éditions ſuivantes. *Die* n'eſt plus qu'une licence; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* eſt du ſtyle de la comédie; ce n'eſt-là qu'une très-légère inattention. Il était très-aiſé à *Corneille* de mettre: *Ah, ma ſœur, apprenez une heureuſe nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement; mais alors ces expreſſions familières étaient tolérées; elles ne ſont devenues des fautes que quand la langue s'eſt perfectionnée; et c'eſt à *Corneille* même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude ſérieuſe d'une langue dans laquelle il avait écrit de ſi belles choſes.

V. 13. Ils (les dieux) deſcendent bien moins dans de ſi bas étages,
Que dans l'ame des rois leurs vivantes images.

Bas étages eſt bien bas, et la penſée n'eſt que poétique. Cette conteſtation de *Sabine* et de *Camille* paraît froide dans un moment où l'on eſt ſi impatient de ſavoir ce qui ſe paſſe. Ce diſcours de *Camille* ſemble avoir un autre défaut: ce n'eſt point à une amante à dire que *les dieux inſpirent toujours les rois*, qu'*ils ſont des rayons de la Divinité*; c'eſt là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces conteſtations de *Camille* et de *Sabine* ſont, à la vérité, des jeux d'eſprit un peu froids; c'eſt un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces ſcènes qui, par leur inutilité, ſont toujours languiſſantes.

V. 34. Adieu, je vais ſavoir comme enfin tout ſe paſſe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la ſcène,

La néceſſité de ſavoir comme tout ſe paſſe condamne tout ce froid dialogue.

V. 3<. Modérez vos frayeurs; j'eſpère à mon retour
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce diſcours de *Julie* eſt trop d'une ſoubrette de comédie.

SCENE IV.

V. 1. Parmi nos déplaiſirs ſouffrez que je vous blâme.

Cette ſcène eſt encore froide. On ſent trop que *Sabine* et *Julie* ne ſont là que pour amuſer le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéreſſant; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. *Corneille* manque à la grande règle, *ſemper ad eventum feſtinat*; mais quel homme l'a toujours obſervée? J'avouerai que *Shakeſpeare* eſt de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces ſcènes de pure converſation; il y a preſque toujours quelque choſe de nouveau dans chacune de ſes ſcènes; c'eſt, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienſéance et de la vraiſemblance; c'eſt en entaſſant vingt années d'événemens les uns ſur les autres; c'eſt en mêlant le groteſque au terrible; c'eſt en paſſant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône; mais enfin il attache. L'art ſerait d'attacher et de ſurprendre toujours, ſans aucun de ces moyens irréguliers et burleſques tant employés ſur les théâtres eſpagnols et anglais.

V. 13. L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut: *attache à une autre famille*; d'ailleurs ces vers ſont trop familiers.

V. 26. C'eſt un raiſonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot ſeul de *raiſonnement* eſt la condamnation de cette ſcène et de toutes celles qui lui reſſemblent. Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque ſcène doive être un événement, mais chaque ſcène doit ſervir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque diſcours doit être préparation ou obſtacle. C'eſt

en vain qu'on cherche à mettre des contrastes entre les caractères dans ces scènes inutiles, si ces contrastes ne produisent rien.

V. 34. Et tous mots sont pareils alors qu'ils sont extrêmes.

Ce beau vers est d'une grande vérité. Il est triste qu'il soit perdu dans une amplification.

V. 35.... L'amant qui vous charme, et pour qui vous brûlez
Ne vous est après tout que ce que vous voulez.
Une mauvaise humeur, un peu de jalousie
En fait assez souvent passer la fantaisie,

sont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. Vous ne connaissez point ni l'amour, ni ses traits.

Ce *point* est de trop. Il faut : *Vous ne connaissez ni l'amour, ni ses traits.*

V. 53. Il entre avec douceur, mais il règne par force, *etc.*

Ces maximes détachées, qui sont un défaut quand la passion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'est connaître le cœur humain!* mais c'est le connaître bien mieux que de faire dire en sentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en sentences; défaut éblouissant que les auteurs imitaient de *Sénèque.*

V. 55. Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces syllabes dures, ces monosyllabes *veut* et *peut*, et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était question ici du dieu d'amour; tout cela constitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. dern. Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.

Toute cette scène est ce qu'on appelle du remplissage, défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues, à l'exception d'un très-petit nombre.

SCENE V.

V. 1. Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles,

Comme l'arrivée du vieil *Horace* rend la vie au théâtre qui languissait! quel moment et quelle noble

ſimplicité ! On pourrait objecter qu'*Horace* ne devrait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères ſont aux mains, que c'eſt venir les déſeſpérer inutilement et ſans raiſon, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne réſulte rien de cette nouvelle ; mais il en réſulte du plaiſir pour le ſpectateur qui, malgré cette critique, eſt très-aiſe de voir le vieil *Horace*.

V. 8. Ne nous conſolez point contre tant d'infortune.

Cela n'eſt pas français. On conſole *du* malheur ; on s'arme, on ſe ſoutient *contre* le malheur.

V. 12. Nous pourrions aiſément faire en votre préſence
De notre déſeſpoir une fauſſe conſtance.

Faire une fauſſe conſtance de ſon déſeſpoir, eſt du phébus, du galimatias ; eſt-il poſſible que le mauvais ſe trouve ainſi preſque toujours à côté du bon !

V. 14. Mais quand on peut ſans honte être ſans fermeté,
L'affecter au dehors, c'eſt une lâcheté.

Ces ſentences et ces raiſonnemens ſont bien mal placés dans un moment ſi douloureux ; c'eſt-là le poëte qui parle et qui raiſonne.

V. 42. Ma main bientôt ſur eux m'eût vengé hautement. . .

Ce diſcours du vieil *Horace* eſt plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la ſcène ſuivante ; c'eſt là qu'eſt le vrai génie.

V. 59. Un ſi glorieux titre eſt un digne tréſor.

Notre malheureuſe rime n'amène que trop ſouvent de ces expreſſions faibles ou impropres. *Un titre qui eſt un digne tréſor.* ne ſerait permis que dans le cas où il s'agirait d'oppoſer ce titre à la fortune ; mais ici il ne forme pas de ſens ; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes ſe trouvent ainſi gênés par une rime, ils doivent abſolument en chercher deux autres.

V. 1.

SCENE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire?

Il ſemble intolérable qu'une ſuivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reſte inutilement avec des femmes pendant que ſes enfans ſont aux mains, lui qui a dit auparavant:

Qu'eſt-ce ici, mes enfans? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

C'eſt une grande inconſéquence; c'eſt démentir ſon caractère. Quoi! cet homme qui ſe ſent aſſez de force pour tuer ſes trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol conſentement* à un nouveau choix que le peuple eſt en droit de faire, quitte le champ où ſes trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher! Il ne prétexte pas même cette diſparate ſur l'horreur qu'il aurait de voir ſes fils combattre contre ſon gendre! Il ne vient que comme meſſager, tandis que Rome entière eſt ſur le champ de bataille; il reſte les bras croiſés, tandis qu'une ſoubrette a tout vu! ce défaut peut-il ſe pardonner? On peut répondre qu'il eſt reſté pour empêcher ces femmes d'aller ſéparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a ſuivi leur courage invaincu. . .

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par *Corneille*, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expreſſion ſi bien miſe à ſa place dans le Cid et dans cette admirable ſcène, ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à ſon prince.

Ce *point* eſt ici un ſoléciſme; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à*.

V. 30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand ſublime, ce mot auquel il n'en eſt aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut ſi tranſporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui ſuit; et le

morceau *n'eût-il que d'un moment retardé sa défaite*, étant plein de chaleur, augmente encore la force du *qu'il mourût*. Que de beautés! et d'où naissent-elles? d'une simple méprise très-naturelle, sans complications d'événemens, sans aucune intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang.

Il est vrai que le vieil *Horace*, qui était présent quand les *Horaces* et les *Curiaces* ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gâte jusqu'au *qu'il mourût*.

V. 36. Il est de tout son sang comptable à sa patrie,
Chaque goutte épargnée a sa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner sa pensée.

A sa gloire flétrie; la sévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie*: il faut dans la rigueur, *a flétrie sa gloire*: mais *a sa gloire flétrie* est plus beau, plus poétique, plus éloigné du langage ordinaire sans causer d'obscurité.

V. 38. Chaque instant de sa vie après ce lâche tour. . .

Après ce lâche tour, est une expression trop triviale.

V. 39. Met d'autant plus ma honte avec la femme au jour.
J'en romprai bien le cours, *etc.*

Ces derniers mots se rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent sur *chaque instant de sa vie*, qui est plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque instant de sa vie*, ne peut se dire. *Bien* signifie dans ces occasions *fortement* ou *aisément*: je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

V. 61. Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la forte?

Ce *de la forte* est une expression du peuple, qui n'est pas convenable; elle n'est pas même française. Il faudrait *de cette forte*, ou *d'une telle forte*.

V. 62. Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parens?

Ce dernier vers est de la plus grande beauté: non-seulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit suivre.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. **Ne me parlez jamais en faveur d'un infame.**

NOUS avons vu qu'il eſt très-extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troiſième et le quatrième acte, qu'un vieillard de ſon caractère, qui a aſſez de force pour tuer ſon fils de ſes propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas aſſez pour être allé ſur le champ de bataille, qu'il reſte dans ſa maiſon tandis que Rome entière eſt ſpectatrice du combat; comment ſouffrir qu'une ſuivante ſoit allée voir ce fameux duel, et que le vieil *Horace* ſoit demeuré chez lui? comment ne s'eſt-il pas mieux informé pendant l'entr'acte? pourquoi le père des *Horaces* ignore-t-il ſeul ce que tout Rome ſait? Je ne ſais de réponſe à cette critique, ſinon que ce défaut eſt preſque excuſable, puiſqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. **Sabine y peut mettre ordre, où derechef j'atteſte**
Le ſouverain pouvoir de la troupe céleſte....

Derechef et *la troupe céleſte* ſont hors d'uſage. *La troupe céleſte* eſt bannie du ſtyle noble, ſur-tout depuis que *Scarron* l'a employée dans le ſtyle burleſque.

V. 11. **Le jugement de Rome eſt peu pour mon regard.**

Pour mon regard, eſt ſuranné et hors d'uſage; c'eſt pourtant une expreſſion néceſſaire.

SCENE II.

V. 11. **C'eſt à moi ſeul auſſi de punir ſon forfait.**

Si ſon fils eſt coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi ſerait-ce au père ſeul à le punir?

V. 15. **Vous redoublez ma honte et ma confuſion.**

Je ne ſais s'il n'y a pas dans cette ſcène un artifice trop viſible, une mépriſe trop long-temps ſoutenue. Il ſemble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraiſemblance. C'eſt le même défaut

que dans la ſcène de *Chimène* avec *don Sanche* dans le Cid. Ce petit et faible artifice, dont *Corneille* ſe ſera trop ſouvent, n'eſt pas la véritable tragédie.

V. 22. Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorſque Albe ſous ſes lois range notre deſtin?

On ne range point ainſi un deſtin.

V. 30. Quoi, Rome enfin triomphe!

Que ce mot eſt pathétique! comme il ſort des entrailles d'un vieux romain!

V. 56. L'air réſonne des cris qu'au ciel chacun envoie;
Albe en jette d'angoiſſe et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoiſſe*; et pourquoi? quel mot lui a-t-on ſubſtitué? *Douleur, horreur, peine, afflictions*, ne ſont pas des équivalens: *angoiſſe* exprime la douleur preſſante et la crainte à la fois.

V. 59 C'eſt peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver eſt un verbe actif qui demande toujours un régime; de plus ce n'eſt pas ici une bravade; c'eſt un ſentiment généreux d'un citoyen qui venge ſes frères et ſa patrie.

V. 84. C'eſt où le roi le mène. . . . . .

Meuer à des chants et à des vœux, n'eſt ni noble ni juſte; mais le récit de *Valère* a été ſi beau, qu'on pardonne aiſément ces petites fautes.

V. 84. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, ſans un *que*, eſt abſolument proſcrit, et n'eſt plus permis que dans une eſpèce de ſtyle burleſque et naïf, qu'on nomme *marotique: Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur n'eſt plus français, et je ne ſais s'il l'a jamais été; on dit familièrement, *faire office d'ami, office de ſerviteur, office d'homme intéreſſé*; mais non *office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne ſait que c'eſt d'honorer à demi.

Cette phraſe eſt italienne; nous diſons aujourd'hui, *ne ſait ce que c'eſt.* Mais la dignité du tragique rejette ces expreſſions de comédie.

V. dern. Je vous devrai beaucoup pour un ſi bon office.

Ici la pièce eſt finie, l'action eſt complètement terminée. Il s'agiſſait de la victoire, et elle eſt remportée; du deſtin de Rome, et il eſt décidé.

SCENE III.

V. 1. Ma fille, il n'eſt plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence; le ſujet en eſt bien moins grand, moins intéreſſant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au ſuccès complet des Horaces. Il eſt vrai qu'en Eſpagne, en Angleterre, on joint quelquefois pluſieurs actions ſur le théâtre: on repréſente dans la même pièce la Mort de Céſar et la Bataille de Philippes. *Nos muſas colimus ſeveriores.*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli,
Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

Remarquez que *Camille* a été ſi inutile ſur la fin de la première pièce des Horaces, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de *Curiace*.

Remarquez encore que le vieil *Horace* n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à *Camille* qu'il va conſoler *Sabine*.

V. 3. On pleure injuſtement des pertes domeſtiques,
Quand on en voit ſortir des victoires publiques.

Des victoires qui ſortent, font une image peu convenable. On ne voit point ſortir des victoires, comme on voit ſortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme,
Dont la perte eſt aiſée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop ſouvent cette idée, et ce n'eſt pas là le temps de parler de mariage à *Camille*.

V. 13. Et ſes trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus juſtes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs juſtes n'eſt pas français. C'eſt *Sabine* qui donnera des pleurs; ce ne ſont pas ſes frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir ſa ſœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même ſang.

Faites-vous voir . . . et qu'en . . . eſt un ſoléciſme; parce que *faites-vous voir* ſignifie *montrez-vous, ſoyez ſa ſœur.* Et *montrez-vous, ſoyez, paraiſſez*, ne peut régir un *que.*

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir ſa ſœur*, il eſt très-ſuperflu de dire qu'elle eſt ſortie du même flanc.

SCENE IV.

V. 1. Oui je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici *Camille* qui, après un long filence dont on ne s'eſt pas ſeulement aperçu, parce que l'ame était toute remplie du deſtin des *Horaces* et des *Curiaces*, et de celui de Rome; voici *Camille*, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré; elle débute par une ſentence poétique: *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'eſt là que pour la rime; grand défaut de notre poéſie.

Ce monologue même n'eſt qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raiſonne point tant, ne récapitule point; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air ſur le malheur d'autrui*, et que ſon père *triomphe* comme ſon frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à eſſayer de déplaire. Tous ces vains efforts ſont froids, et pourquoi? c'eſt qu'au fond le ſujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juſte effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon ſort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre ſa douleur *égale, par un juſte effort, aux rigueurs de ſon ſort.* Quand on fait ainſi des efforts pour proportionner ſa douleur à ſon état, on n'eſt pas même poétiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'aſſure; un ſonge me travaille.

M'aſſure ne ſignifie pas *me raſſure*; et c'eſt *me raſſure* que l'auteur entend. Je ſuis effrayé, on me raſſure.

Je doute d'une chose, on m'assure qu'elle est ainsi.... *Assurer* avec l'accusatif ne s'emploie que pour *certifier*. *J'assure ce fait*; et en termes d'art il signifie *affermir*: Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. Pour combattre mon frère on choisit mon amant.

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable? *Curæ leves loquuntur.*

V. 45. Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, *etc.*

Ce *dégénérons, mon cœur*, cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des *Horaces*, des *Curiaces* et de *Camille* est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer *Corneille* qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son affliction, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCENE V.

V. 1. Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, *etc.*

Ce n'est plus là l'*Horace* du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de sa victoire*, témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur: il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes de ses beaux-frères? C'est au roi, c'est au sénat assemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne se mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienséance, ni l'humanité, ni son devoir ne lui permettaient de venir faire à sa sœur une

telle insulte. Il paraît qu'*Horace* pouvait déposer au moins ces dépouilles dans la maison paternelle, en attendant que le roi vînt; que sa sœur, à cet aspect, pouvait s'abandonner à sa douleur, sans qu'*Horace* lui dît, *voici ce bras*, et sans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de sa victoire; il semble qu'alors *Camille* aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'*Horace* aurait eu quelque excuse.

V. 18. O d'une indigne sœur insupportable audace!

Observez que la colère du viel *Horace* contre son fils était très-intéressante, et que celle de son fils contre sa sœur est révoltante et sans aucun intérêt. C'est que la colère du viel *Horace* supposait le malheur de Rome; au lieu que le jeune *Horace* ne se met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laisser crier et pleurer. Cela est historique, oui; mais cela n'est nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur.

Le reproche est évidemment injuste. *Horace* lui-même devait plaindre *Curiace*; c'est son beau-frère; il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en font plus qu'un. Il a dit lui-même au second acte qu'*il aurait voulu racheter de sa vie le sang de Curiace.*

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien.

Ces plaintes seraient plus touchantes si l'amour de *Camille* avait été le sujet de la pièce; mais il n'en a été que l'épisode: on y a songé à peine; on n'a été occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et sur-tout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment! *etc.*

Ces imprécations de *Camille* ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir*; ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il

Il y a une obſervation à faire; c'eſt que jamais les douleurs de *Camille* ni ſa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Mais *Camille* n'eſt que furieuſe; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raiſon d'être en colère que contre *Horace* qui, au lieu d'être auprès du roi après ſa victoire, vient ſe vanter aſſez mal à propos à ſa ſœur d'avoir tué ſon amant. Encore une fois, ce ne peut être un ſujet de tragédie.

V 70. Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne ſe ſert plus du mot de *dedans*, et il fut toujours un ſoléciſme quand on lui donne un régime; on ne peut l'employer que dans un ſens abſolu: *Etes-vous hors du cabinet? non, je ſuis dedans.* Mais il eſt toujours mal de dire, *dedans ma chambre*, *dehors de ma chambre.* *Corneille* au cinquième acte dit:

Dans les murs, hors des murs, tout parle de ſa gloire.

Il n'aurait pas parlé français, s'il eût dit, *dedans les murs*, *dehors des murs.*

SCENE VI.

V. 1. PROCULE. Que venez-vous de faire?

D'où vient ce *Procule*? à quoi ſert ce *Procule*, ce perſonnage ſubalterne qui n'a pas dit un mot juſqu'ici? C'eſt encore un très-grand défaut; non pas de ces défauts de convenances, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette ſcène a toujours paru dure et révoltante. *Ariſtote* remarque que la plus froide des cataſtrophes eſt celle dans laquelle on commet de ſang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. *Addiſſon*, dans ſon Spectateur, dit que ecmeurtre de *Camille* eſt d'autant plus révoltant, qu'il ſemble commis de ſang froid, et qu'*Horace* traverſant tout le théâtre pour aller poignarder ſa ſœur avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais ſouffrir un meurtre ſur

le théâtre, à moins qu'il ne ſoit abſolument néceſſaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCENE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illuſtre colère!

Sabine arrivant après le meurtre de *Camille*, ſeulement pour reprocher cette mort à ſon mari, achève de jeter de la froideur ſur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illuſtre colère et les généreux coups, ſont une déclamation ironique. *Racine* a pourtant imité ce vers dans Andromaque :

Que peut-on refuſer à ces généreux coups?

Cette converſation de *Sabine* et d'*Horace*, après le meurtre de *Camille*, eſt auſſi inutile que la ſcène de *Proculus?* elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embraſſe ma vertu pour vaincre ta faibleſſe.

Eſt-ce-là le langage qu'il doit tenir à ſa femme, quand il vient d'aſſaſſiner ſa ſœur dans un moment de colère?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la ſouiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, *etc.*

Sans parler des fautes de langage, tous ces conſeils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de *Sabine* n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'eſt une répétition un peu froide des vers de *Curiace*.

Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain.

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre ſorte?
Laiſſe en entrant ici tes lauriers à la porte.

On ſent aſſez qu'*agir d'une autre ſorte*, et *laiſſer en entrant les lauriers à la porte*, ne ſont des expreſſions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade eſt une déclamation oiſeuſe d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injuſtice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire ſi grand ſur les plus belles ames! *etc.*

Cette tendreſſe eſt-elle convenable à l'aſſaſſin de ſa ſœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action,

et qui parle encore de sa vertu ? Voyez comme ces sentences et ces di cours vagues sur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps sanglant de *Camille* qu'*Horace* vient d'assassiner.

V. 61. A quel point ma vertu devient-elle réduite !

Devient réduite n'est pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'ame ; on devient faible, malheureux, hardi, timide, etc. mais on ne devient pas *force à*, *réduit à*.

V. dern. Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir : il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE CINQUIEME.

CORNEILLE, dans son Jugement sur Horace, s'exprime ainsi : *Tout ce cinquième acte est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie ; il est tout en plaidoyers*, etc. Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes, la Victoire d'*Horace*, la Mort de *Camille* et le Procès d'*Horace*. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole ; mais les scènes d'*Horace*, de *Curiace* et du vieil *Horace* sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCENE PREMIERE.

V. 5. Nos plaiſirs les plus doux ne vont point ſans triſteſſe; expreſſion familière dont il ne faut jamais ſe ſervir dans le ſtyle noble. En effet, des plaiſirs *ne vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuſe et profanée,
Vous pouvez d'un ſeul mot trancher ma deſtinée.

Une action eſt honteuſe, mais la main ne l'eſt pas; elle eſt ſouillée, coupable, etc.

V. 23. Reprenez tout ce ſang de qui ma lâcheté
A ſi brutalement ſouillé la pureté.

Lâcheté... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à ſa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué ſa ſœur?

V. 29. Son amour doit ſe taire où toute excuſe eſt nulle.

Eſt nulle; expreſſion qui doit être bannie des vers.

SCENE II.

V. 5. Un ſi rare ſervice et ſi fort important, *etc.*

Fort eſt de trop.

V. 9. J'ai ſu par ſon rapport, et je n'en doutais pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas,

Il faut *comment*; et *portez* n'eſt plus d'uſage.

V. 18. Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuſe,

V. 29. Sire, puiſque le ciel entre les mains des rois
Dépoſe ſa juſtice et la force des lois, *etc.*

Il faut avouer que ce *Valère* fait là un fort mauvais perſonnage: il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment; on n'en a parlé que comme d'un homme ſans conſéquence. C'eſt un défaut capital que *Corneille* tâche en vain de pallier dans ſon examen.

V. 36. Permettez qu'il achève, et je ferai juſtice.

C'eſt la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'*Horace* dans ſa propre maiſon; ce qui n'eſt ni convenable, ni vraiſemblable. J'ajouterai ici une remarque purement hiſtorique; c'eſt que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point juſtice

seuls, il fallait le concours du sénat entier, ou des délégués.

V. 41. Souffrez donc, ô grand Roi, le plus juste des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, *etc.*

Ce plaidoyer ressemble à celui d'un avocat qui s'est préparé: il n'est ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse.

V. 79. Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.

Ce trait est de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque chose que pût dire *Valère*, il ne pouvait toucher.

V. 115. Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière, *etc.*

Ces vers sont beaux, parce qu'ils sont vrais et bien écrits.

V. 151. Que votre majesté déformais m'en dispense.

On ne connaissait point alors le titre de *majesté*.

SCENE III.

V. 16. Il montra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.

Ces subtilités de *Sabine* jettent beaucoup de froid sur cette scène. On est las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a proposé à *Horace* de la tuer afin que *Curiace* la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la fasse mourir pour *Horace*, parce qu'*Horace vit en elle*.

V. 49. Tous trois désavoûront la douleur qui te touche...
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'est pas vrai. *Sabine* qui veut mourir pour *Horace*, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle, *etc.*

Quoiqu'en effet tout ce cinquième acte ne soit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel personne ne craint pour l'accusé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, justes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaisir. *Pascal* même, qui

fesait un recueil de toutes les pensées qui pouvaient servir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans son agenda cette pensée de *Corneille : Il faut plaire aux esprits bien faits.*

V. 137. Je garde en mon esprit les forces plus pressantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un Etat, mais non pour un discours. *Plus* est une faute.

SCENE DERNIERE.

JULIE *seule.*

Camille, ainsi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avait préparés;
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les mieux éclairés.
Il semblait nous parler de ton proche hymenée,
Il semblait tout promettre à tes vœux innocens;
Et nous cachant ainsi ta mort inopinée
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens.
Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Ses vœux sont exaucés ; elles goûtent la paix ;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

Ce commentaire de *Julie* sur le sens de l'oracle a été retranché dans les éditions suivantes. Il est visiblement imité de la fin du *Pastor fido* ; mais dans l'italien cette explication fait le dénouement ; elle est dans la bouche de deux pères infortunés ; elle sauve la vie au héros de la pièce. Ici c'est une confidente inutile qui dit une chose inutile. Ces vers furent récités dans les premières représentations.

Les lecteurs raisonnables trouveront bon, sans doute, qu'on ait ainsi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de *Corneille*, et qu'on poursuive dans cet esprit. Un commentateur n'est pas un avocat qui cherche seulement à faire valoir en tout la cause de sa partie ; et ce serait trahir la mémoire de *Corneille* que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il se juge lui-même. On doit la vérité au public.

REMARQUES
SUR CINNA.

Tragédie représentée en 1643.

AVERTISSEMENT
DU COMMENTATEUR.

Ce n'eſt pas ici une pièce telle que les Horaces : on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau eſt très-ſupérieure. Il n'y a point de double action : ce ne ſont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes ; c'eſt toujours la même intrigue. Les trois unités ſont auſſi parfaitement obſervées qu'elles puiſſent l'être, ſans que l'action ſoit gênée, ſans que l'auteur paraiſſe faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à decouvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de *Voltaire*) ce chef-d'œuvre du grand *Corneille* tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de *Sénèque* le philoſophe dont il tira ſon ſujet, (ainſi qu'il avait publié le Cid avec les vers eſpagnols qu'il traduiſit.) On y ajoute ſon épitre dédicatoire à *Montauron*, tréſorier de l'épargne, et la lettre du célèbre *Balzac*.

EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR

DE MONTAURON.

(*Page* 368 *de l'in-* 4°, *tome premier.*)

MONSIEUR,

Je vous préſente un tableau d'une des plus belles actions d'*Auguſte*. Ce monarque était tout généreux, et ſa généroſité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de ſa clémence et de ſa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient ſi naturelles et ſi inſéparables en lui, qu'il ſemble qu'en cette hiſtoire, que j'ai miſe ſur notre théâtre, elles ſe ſoient tour à tour entre-produites dans ſon ame. Il avait été ſi *libéral* envers *Cinna*, que ſa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut beſoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner; et le pardon qu'il lui donna fut la ſource des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout-à-fait cet eſprit qui n'avait pu être gagné par les premiers; de ſorte qu'il eſt vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, ne puis-je pas avec juſtice donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus à celui qui poſsède l'autre en un ſi haut degré; puiſque, dans cette action, ce grand prince les a ſi bien attachées, et comme unies l'un à l'autre, qu'elles ont été tout enſemble la cauſe et l'effet l'une de l'autre? Je le puis certes d'autant plus juſtement

que je vois votre générosité, comme voulant imiter ce grand empereur (*a*), prendre plaisir à s'étendre sur les gens de lettres, en un temps où beaucoup pensent avoir trop récompensé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange stérile. Vous avez traité quelques-unes de nos muses avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres; de sorte qu'il n'en est point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez bon, Monsieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le présent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choisi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront, que le *généreux* M. de *Montauron*, par une *libéralité* inouie en ce siècle, s'est rendu toutes les muses redevables; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez surpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

votre très-humble et très-obligé serviteur,

CORNEILLE.

(*a*) Voilà une étrange lettre, et pour le style et pour les sentimens. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'ame du grand Pompée, et l'esprit de Cinna.* Celui qui fesait des vers si sublimes n'est plus le même en prose. On ne peut s'empêcher de plaindre *Corneille*, et son siècle, et les beaux arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le sieur de *Montauron* à l'empereur *Auguste.* Si pourtant la reconnaissance arracha ce singulier hommage, il faut encore plus en louer *Corneille* que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre.

EXTRAIT

Du livre de Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré. (*Page* 370, *édition in* 4°.)

Seneca, lib. 1. *de clementiâ, cap.* 9. (*a*)

DIVUS Augustus mitis fuit princeps, si quis illum à principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republicâ duodevicesimum egressus annum, jam prætores in sinu amicorum abscon-derat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed cùm annum quadragesimum transisset, et in Galliâ moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, solidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi et quandò, et quemad-modùm aggredi vellet. Unus ex conscîis deferebat ; statuit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cum cogitaret adoles-centem nobilem, hoc detracto integrum, Cn.

(*a*) L'aventure de *Cinna* laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de *Sénèque*, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre de la clémence. C'est une chose bien étonnante que *Suétone*, qui entre dans tous les détails de la vie d'*Auguste*, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui serait la plus mémorable de ses actions. *Sénèque* suppose la scène en Gaule. *Dion Cassius*, qui rapporte cette anecdote long-temps après *Sénèque*, au milieu du troisième siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'*Auguste* ait nommé sur le champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais vraie ou fausse, cette clémence d'*Auguste* est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instruc-tions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs ; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de *Corneille*, malgré quelques défauts.

Pompeii nepotem damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cum M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subindè voces varias emittebat et inter se contrarias. Quid ergo? Ego percussorem meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo non debit pœnas, qui tot civilibus bellis frustrà petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis incolume, postquam terrâ marique pax parta est, non occidere constituat, sed immolare? (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursùs silentio interposito majore multò voce sibi quam Cinnæ irascebatur. Quid vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis erit suppliciorum? quis sanguinis? Ego jam nobilibus adolescentulis expositum caput, in quod mucrones acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt. Interpellavit tandem illum Livia uxor; et admittis, inquit, muliebre consilium? Fac quod medici solent, ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc profeciſti: Salvidienum Lepidus secutus est, Lepidum Murœna, Murœnam Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam quos tantùm ausos pudet: nunc tenta quomodò tibi cedat clementia. Ignosce L. Cinnæ; deprehensus est, jam nocere tibi non potest; prodesse famæ tuæ potest.

Gavisus sibi quod advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit: renuntiari autem extemplò amicis quos in consilium rogaverat, imperavit, et Cinnam unum ad se accersit, dimissisque omnibus è cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset, hoc, inquit, primum à te peto ne me loquentem interpelles, ne meo sermone medio proclames, dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego

te, Cinna, cum inboſtium caſtris inveniſſem, non factum tantùm mihi inimicum, ſed natum, ſervavi; patrimonium tibi omne conceſſi, hodiè tam felix es et tam dives, ut victo victores invideant: ſacerdotium tibi petenti, præteritis compluribus quorum parentes mecum militaverant, dedi. Cum ſic de te meruerim, occidere me conſtituiſti.

Cum ad hanc vocem exclamaſſet Cinna, procul hanc ab ſe abeſſe dementiam: non præſtas, inquit, fidem, Cinna; convenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras. Adjecit locum, ſocios, diem, ordinem inſidiarum, cui comminiſſum eſſet ferrum. Et cum defixum videret, nec ex conventione jam, ſed ex conſcientiâ tacentem: quo, inquit, hoc animo facis? ut ipſe ſis princeps? Malè me herculè cum republicâ agitur, ſi tibi ad imperandum nihil præter me obſtat. Domum tuam tueri non potes, nuper libertini hominis gratiâ in privato judicio ſuperatus es. Adeo nihil facilius putas quàm contrà Cæſarem advocare? Cedo, ſi ſpes tuas ſolus impedio. Pauluſne te et Fabius Maximus et Coſſi et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, non mania nomina præferentium, ſed eorum qui imaginibus ſuis decori ſunt? Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem volumnis occupem, diutius enim quàm duabus horis locutum eſſe conſtat, cum hanc pœnam, quâ ſola erat contentus futurus, extenderet. Vitam tibi, inquit, Cinna, iterùm do, priùsboſti, nunc inſidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat. Contendamus, utrùm ego mel ore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. Poſt hæc detulit ultrò conſulatum, queſtus, quod non auderet petere, amicſſimum, fideliſſimumque habuit, hæres ſolus fuit illi, nullis amplius inſidiis ab ullo petitus eſt.

LETTRE
DE M. DE BALZAC
A M. CORNEILLE.

(*Page* 373.)

MONSIEUR,

(*a*) J'AI ſenti un notable ſoulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie, miracle dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades: il fait que les paralytiques battent des mains: il rend la parole à un muet, ce ſerait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix; et, puiſque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il eſt bien juſte que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire ſans ceſſe, *la belle choſe!* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui ſont accablés par la majeſté des ſujets qu'ils traitent, et ne penſez pas avoir apporté aſſez de force pour ſoutenir la grandeur romaine. Quoique cette modeſtie me plaiſe, elle ne me perſuade pas, et je m'y oppoſe pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop ſubtil examinateur d'une compoſition univerſellement approuvée: et s'il était vrai qu'en quelqu'une de ſes parties vous euſſiez ſenti quelque faibleſſe, ce ſerait un ſecret entre vos muſes et vous, car je vous aſſure que perſonne ne l'a reconnue. La faibleſſe ſerait de notre expreſſion et non pas de votre penſée: elle viendrait du défaut des inſtrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier: il faudrait en accuſer l'incapacité de notre langue.

(*a*) Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'eſt guère convenable peut-être que l'éloquence ſoit le partage d'une lettre familière; et, comme dit M. l'abbé d'*Olivet*, *Balzac* écrivait une lettre comme *Lingende* feſait un ſermon ou un panégyrique; il s'étudiait à prodiguer les figures.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de *Cassiodore* (*b*), et aussi déchirée qu'elle était au siècle des *Théodorics*; c'est une Rome de *Tite-Live*, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers *Césars*. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté; et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, Monsieur, vous êtes souvent son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance, quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâtissez de marbre: quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre; et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'*Horace* et la maîtresse de *Cinna*, qui sont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornemens de vos deux poëmes? Et qu'est-ce que la sainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible, qui soit comparable à ces nouvelles heroïnes que vous avez mises au monde, à ces romaines de votre façon? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province: nos orateurs et nos poëtes en disent merveilles; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte; et il n'y a point de mal que vous fâchiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre *Emilie* était la rivale de *Caton* et de *Brutus* dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin: tantôt il la nomme la possédée du

(*b*) Pourquoi parler de *Théodoric* et de *Cassiodore*, quand il s'agit d'*Auguste*?

démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte (*c*) et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre romaine; mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'ame du chef. Elle entreprend, en se vengeant (*d*), de venger toute la terre: elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour *Jupiter* même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que *Pompée* n'a été en la sienne, et que votre fille *Emilie* vaut, sans comparaison, davantage que *Cinna*, son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru *Sénèque*, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé de son mérite, comme à *Auguste* de sa dignité. L'empereur le fit consul, et vous l'avez fait *honnête homme* (*e*); mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriser en imitant, qui quelquefois se propose le semblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop si j'en disais davantage. Je ne veux pas commencer une dissertation, je veux finir une lettre et conclure par les protestations ordinaires, mais très-sincères et très-véritables, que je suis

MONSIEUR,

votre très-humble serviteur,

BALZAC.

(*c*) Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à *Emilie*.

(*d*) Il paraît qu'en effet *Emilie* était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans les commencemens on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur *Auguste*.

(*e*) C'est donc *Cinna* qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas il fallait qu'on ne regardât la clémence d'*Auguste* que comme un trait de politique conseillé par *Livie*.

Dans les premiers mouvemens des esprits émus par un poème tel que Cinna, on est frappé et ébloui de la beauté des détails; on est long-temps sans former un jugement précis sur le fond de l'ouvrage.

CINNA,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIERE.

EMILIE.

PLUSIEURS actrices ont supprimé ce monologue dans les représentations. Le public même paraissait souhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les spectacles disaient qu'*Emilie* ne devait pas ainsi se parler à elle-même, se faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choses qui seraient très-convenables, quand on parle à sa confidente, sont très-déplacées, quand on s'entretient toute seule avec soi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours supprimer ce qui n'est pas nécessaire.

Cependant j'étais si touché des beautés répandues dans cette première scène, que j'engageai l'actrice qui jouait *Emilie* à la remettre au théâtre; et elle fut très-bien reçue.

Vers 1. Impatiens désirs d'une illustre vengeance, *etc.*

Quand il se trouve des acteurs capables de jouer Cinna, on retranche assez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'est pas nécessaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'est-elle pas majestueuse et même assez passionnée; *Boileau* trouvait dans ces *impatiens désirs, enfans du ressentiment, embrassés par la douleur*, une espèce de famille; il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement; il trouvait que le poëte parait trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. Vous prenez ſur mon ame un trop puiſſant empire.

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez ſur mon ame avecque trop d'empire*: *avecque* feſait un ſon dur et traînant, comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. Quand je regarde Auguſte au milieu de ſa gloire,

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de ſa gloire.*

V. 10. Et que vous reprochez à ma triſte mémoire
Que, par ſa propre main, mon père maſſacré
Du tróne où je le vois faît le premier degré.

Ces déſirs rappellent à *Emilie* le meurtre de ſon père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire: *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas *vous me reprochez ſa proſcription*; car elle n'eſt certainement pas cauſe de cette mort.

V. 13. Quand vous me préſentez cette ſanglante image,
La cauſe de ma haine et l'effet de ſa rage.

Emilie a déjà dit qu'elle eſt la cauſe de ſa rage; la cauſe et l'effet paraiſſent trop recherchés.

V. 16. Je crois pour une mort lui devoir mille morts...
Sans attirer ſur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, *mille et mille tempêtes* ne ſont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans les ouvrages de génie, et ſur-tout dans ceux du ſiècle de *Corneille*, mais qu'il faut éviter ſoigneuſement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguſte.

De bons critiques qui connaiſſent l'art et le cœur humain, n'aiment pas qu'on annonce ainſi de ſang froid les ſentimens de ſon cœur. Ils veulent que les ſentimens échappent à la paſſion. Ils trouvent mauvais qu'on diſe: *J'aime plus celui-ci que je ne haïs celui-là*, *je ſens refroidir mon mouvement bouillant*; *je m'irrite contre moi-même*, *j'ai de la fureur.* Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens éclatent ſans que le perſonnage vous en avertiſſe. C'eſt le grand art de *Racine*. Ni *Rhadamiſte*, ni

Iphigénie, ni *Agrippine*, ni *Roxane*, ni *Monime*, ne débutent par venir étaler leurs sentimens secrets dans un monologue, et par raisonner sur les intérêts de leurs passions; mais il faut toujours se souvenir que c'est *Corneille* qui a débrouillé l'art, et que si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs, ce défaut est réparé par de très-grandes beautés.

V. 48. Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.

Il semble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne sont-ils pas surabondans? les pensées n'en sont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour? Qu'est-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera*; mais les vers précédens paraissent dignes de *Corneille*, et j'ose croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant seulement ces quatre derniers vers qui ne sont pas dignes du reste.

SCENE II.

V. 2. Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime*.

V. 7. Par un si grand dessein vous vous faites juger. . .

Vous vous faites juger est plus languissant: d'ailleurs c'est un grand secret. On ne peut encore le juger.

V. 8. Digne sang de celui que vous voulez venger.

Fonnius était un plébéien inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'*Octave* sacrifia dans les proscriptions parce qu'il était riche.

V. 29. Je recevrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 38. Tant de braves romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, *etc.*

Ambition ont est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51. Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le faisant périr ne me vengerait pas, *etc.*

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par *Racine* dans Andromaque.

Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier est banni du discours sérieux, à plus forte raison de la poésie; et l'apostrophe à sa passion sort du ton du dialogue et de la vérité; c'est un tour de rhéteur qu'on se permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice.

Il semble, par ces expressions, qu'elle doive le sacrifice de *Cinna*.

V. 88. Et c'est à faire enfin à mourir après lui.

Et c'est à faire est encore une expression bourgeoise hors d'usage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette scène il n'y a presque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce est faite depuis six vingts ans. Ce n'est qu'une scène avec une confidente, et elle est sublime.

SCENE III.

V. 17. Plût aux Dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle! *etc.*

Ce discours de *Cinna* est un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 23. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos deſſeins généreux.

Le mot *deſſein* ne convient pas à *conclure*. Il me ſemble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché; que l'on conſomme un deſſein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juſte et plus poëtique que *conclure*.

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères.

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne ſont qu'une inadvertance; il était aiſé de mettre *pendant notre enfance*; mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne ſuis point du tout de leur avis. Il ſerait ridicule de dire, *les misères qu'ont ſouffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont ſouffertes*. S'il n'eſt pas permis à un poëte de ſe ſervir en ce cas du participe abſolu, il faut renoncer à faire de vers.

V. 41. Où les meilleurs ſoldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir eſclaves;
Où, pour mieux aſſurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent:

Où le but des ſoldats et des chefs les plus braves
Etait d'être vainqueurs pour devenir eſclaves;
Où chacun trahiſſait aux yeux de l'univers.
Soi-même et ſon pays pour ſe donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraiſſait ni aſſez noble ni aſſez juſte. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémiſtiche, un de ces vers oiſeux qui ſervaient uniquement à la rime. *Corneille* corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reſte de cet admirable récit.

V. 65. Vous dirai-je les noms de ces grands perſonnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de *Corneille*, on diſait *les courages* pour *les eſprits*. On peut même ſe ſervir encore du mot *courage* en ce ſens; mais *aigrir* n'eſt pas aſſez fort.

Cinna a peint les proscriptions pour faire horreur, pour enflammer les esprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les saisir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. Mais nous pouvons changer un destin si funeste.

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté céleste.

V 85. Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire, *mort il est sans vengeur*, *et nous sommes sans maître* : en effet, c'est Rome qui a des vengeurs dans les assassins du tyran *Corneille* entend donc qu'*Auguste* restera sans vengeance.

V. 86 Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître. Cette expression n'est point fautive en poésie, au contraire : voyez dans l'Iphigénie de *Racine* :

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir.

Cet exemple est un de ceux qui peuvent servir à distinguer le langage de la poésie de celui de la prose.

V. 110. Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince, ou d'un usurpateur.

Il faut *d'usurpateur* dans la règle ; *il aura le nom de prince légitime ou d'usurpateur.* Mais gênons la poésie moins que nous pourrons.

V. 115. Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'est plus d'usage dans le style noble.

V. 127. Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands desseins ?

Il y avait :

Et sont-ils morts entiers avecqueleurs desseins ?

D'abord l'auteur substitua, *et sont-ils morts entiers avec leurs grands desseins ?* ensuite il mit : *sont-ils morts tous entiers ?* Cette expression sublime, *mourir tout entier*, est prise du latin d'*Horace*, *non omnis moriar* ; et *tout entier* est plus énergique. *Racine* l'a imitée dans sa belle pièce d'Iphigénie :

Ne laisser aucun nom et mourir tout entier.

V. 133. Va marcher sur leurs pas...

Il faudrait *va*, *marche*; on ne dit pas plus *allons*, *marcher* qu'*allons aller*.

Ibid. . . . . . Où l'honneur te convie.

Convie est une très-belle expression; elle était très-usitée dans le grand siècle de *Louis XIV*. Il est à souhaiter que ce mot continue d'être en usage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous sommes *épris*.
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure; mais ce mot est ici confondu dans la foule des beautés de cette scène, si vive, si éloquente et si romaine.

SCENE IV.

V. 1. Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue est nouée dès le premier acte; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifestent. C'est un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de *Cinna* et d'*Emilie*; 1°. parce que c'est une conspiration; 2°. parce que l'amant et la maîtresse sont en danger; 3°. parce que *Cinna* a peint *Auguste* avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent, et que dans son récit il a rendu *Auguste exécrable*; 4°. parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté. Il est important de faire voir que, dans ce premier acte, *Cinna* et *Emilie* s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne soient découverts. Vous verrez qu'ensuite cet intérêt change, et vous jugerez si c'est un défaut ou non.

V. 23. Je verse assez de pleurs pour la mort de mon père.

Peut-être ces pleurs, disent les critiques sévères, sont un peu trop de commande, peut-être n'est-il pas bien naturel qu'on pleure son père au bout de vingt ans; et il est certain que les spectateurs ne pleurent point ce *Toranius*, père d'*Emilie*. Mais si *Corneille*

s'élève ici au-dessus de la nature, il ne choque point la nature. C'est une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux.
Heureux, etc.

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux* : il y trouvait trop de recherches, et je ne sais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur*, l'exact et l'élégant *Racine* l'a dit ; mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèse, cette énigme, cela n'est pas de la véritable éloquence.

V. 72. Je fais de ton destin des règles à mon sort.

n'est pas à la vérité une expression heureuse ; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence ?

V. 73. Et j'obtiendrai ta vie, ou je suivrai ta mort.

Je suivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. dern. Va-t-en, et souviens-toi seulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet ; car *Cinna* doit se souvenir de son entreprise et de ses amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Corneille, dans son examen de Cinna, semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *se passe dans l'appartement d'Emilie, le second dans celui d'Auguste :* mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais ; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartemens, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs quand un théâtre ne représente pas les différens endroits où se

paſſe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un veſtibule, un cabinet, etc. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièges de *Corneille*. C'eſt une choſe admirable ſans doute d'avoir ſuppoſé cette délibération d'*Auguſte* avec ceux mêmes qui viennent de faire ſerment de l'aſſaſſiner. Sans cela, cette ſcène ſerait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle ſcène de tragédie.

Vers. 3. Cet empire abſolu ſur la terre et ſur l'onde.
Ce pouvoir ſouverain que j'ai ſur tout le monde;
Cette grandeur ſans borne et cet illuſtre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de ſang, *etc.*

Cet empire abſolu, *ce pouvoir ſouverain*, *la terre et l'onde*, *tout le monde et cet illuſtre rang*, ſont une rédondance, un pléonaſme, une petite faute.

Fénélon, dans ſa lettre à l'académie ſur l'éloquence, dit: „ Il me ſemble qu'on a donné ſouvent aux Romains „ un diſcours trop faſtueux; je ne trouve point de „ proportion entre l'emphaſe avec laquelle *Auguſte* „ parle dans la tragédie de Cinna, et la modeſte ſimplicité avec laquelle *Suétone* le dépeint. " Il eſt vrai: mais ne faut-il pas quelque choſe de plus relevé ſur le théâtre que dans *Suétone?* Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la ſimplicité. Il faut avouer que *Corneille* a quelquefois paſſé les bornes.

L'arch. vêque de Cambrai avait d'autant plus raiſon de reprendre cette enflure vicieuſe, que de ſon temps les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les geſtes. On voyait *Auguſte* arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui deſcendait pardevant juſqu'à la ceinture; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et ſurmontée d'un large chapeau avec deux rang de plumes rouges. *Auguſte*, ainſi défiguré par des bateleurs gaulois ſur un théâtre de marionnettes, était quelque choſe de bien étrange. Il ſe plaçait ſur un énorme fauteuil à deux gradins, et *Maxime* et *Cinna*, étaient ſur deux petits

tabourets.

tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage; et sur-tout *Auguste* ne manquait pas de regarder *Cinna* et *Maxime* du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

> Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
> D'un courtisan flatteur la présence importune.

Il fesait bien sentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtisans flatteurs. En effet il n'y a rien dans le commencement de cette scène qui empêche que ces vers ne puissent être joués ainsi. *Auguste* n'a point encore parlé avec bonté, avec amitié, à *Cinna* et à *Maxime*; il ne leur a encore parlé que de son pouvoir absolu sur la terre et sur l'onde. On est même un peu surpris qu'il leur propose tout d'un coup son abdication à l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empressement pour écouter une résolution si soudaine, sans aucune préparation, sans aucun sujet, sans aucune raison prise de l'état présent des choses.

Lorsqu'*Auguste* examinait avec *Agrippa* et avec *Mécène* s'il devait conserver ou abdiquer sa puissance, c'était dans des occasions critiques qui amenaient naturellement cette délibération; c'était dans l'intimité de la conversation, c'était dans des effusions de cœur. Peut-être cette scène eût-elle été plus vraisemblable, plus théâtrale, plus intéressante, si *Auguste* avait commencé par traiter *Cinna* et *Maxime* avec amitié, s'il leur avait parlé de son abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue; alors la scène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraste avec la conspiration. Mais, malgre toutes ces observations, ce morceau sera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raisonnement, et par l'intérêt même qui doit en résulter; car est-il rien de plus intéressant que de voir *Auguste* rendre ses propres assassins arbitres de sa destinée? Il serait mieux, j'en conviens, que cette scène eût pu être préparée; mais le fond est toujours le

même, et les beautés de détail, qui seules peuvent faire les succès des poëtes, sont d'un genre sublime.

V. 11. L'ambition déplaît quand elle est assouvie, *etc.*

Ces maximes générales sont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons plusieurs fois,) sur-tout quand leur longueur dégénère en dissertation; mais ici elles sont à leur place. La passion et le danger n'admettent point les maximes. *Auguste* n'a point de passion, et n'éprouve point ici de dangers; c'est un homme qui réfléchit, et ces réflexions même servent encore à justifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne serait pas permis dans une scène vive et passionnée est ici admirable.

V. 16. Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

Racine admirait sur-tout ce vers, et le faisait admirer à ses enfans. En effet ce mot *aspire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *descendre*. C'est cet heureux emploi des mots qui fait la belle poésie, et qui fait passer un ouvrage à la postérité.

V. 21 Mille ennemis secrets, la mort à tous propos...

La mort à tous propos est trop familier. Si ces légers défauts se trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore; mais ces négligences ne choquent personne dans un morceau si supérieurement écrit; ce sont de petites pierres entourées de diamans, elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V 22. Point de plaisir sans trouble et jamais de repos,

est trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos.*

V. 35. Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées,
N'est pas toujours écrit dans les choses passées,

ne fait pas un sens clair; il veut dire, *le destin que nous cherchons à connaître n'est pas toujours écrit dans les événemens passés qui pourraient nous instruire.* La grande difficulté des vers est d'exprimer ce qu'on pense.

V. 40. Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène...

Auguſte eut en effet, à ce qu'on dit, cette converſation avec *Agrippa* et *Mecenas*. *Dion Caſſius* les fait parler tous deux; mais qu'il eſt faible et ſtérile en comparaiſon de *Corneille!*

Don Caſſius fait ainſi parler *Mecenas*: *Conſultez plutôt les beſoins de la patrie que la voix du peuple qui, ſemblable aux enfans, ignore ce qui lui eſt profitable ou nuiſible. La république eſt comme un vaiſſeau battu de la tempête*, etc. Comparez ces diſcours à ceux de *Corneille*, dans leſquels il avait la difficulté de la rime à ſurmonter.

Cette ſcène eſt un traité du droit des gens. La différence que *Corneille* établit entre l'uſurpation et la tyrannie, était une choſe toute nouvelle; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en proſe auſſi fortement que *Corneille* les approfondit en vers.

V. 51. Malgré notre ſurpriſe, *etc.*

Ce mot eſt la critique du peu de préparation donnée à cette ſcène. En effet eſt-il naturel qu'*Auguſte* veuille ainſi abdiquer tout d'un coup ſans aucun ſujet, ſans aucune raiſon nouvelle?

V. 67. Rome eſt deſſous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, ſurtout pour les étrangers, on eſt obligé d'avertir que *deſſous* eſt adverbe, et n'eſt point prépoſition: *Eſt-il deſſus? eſt-il deſſous? il eſt ſous vous; il eſt ſous lui.*

V. 73. C'eſt ce que fit Céſar; il vous faut aujourd'hui
Condamner ſa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* eſt proſaïque et vague: *régner comme lui* eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Dont vous l'avez vengé pour monter à ſon rang,

Cela n'eſt pas français; il a vengé *Céſar par le ſang*, et non *du ſang*. Il fallait:

Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Que vous avez verſé pour monter à ſon rang.

V. 79. N'en craignez point, Seigneur, les triſtes deſtinées;
Un plus puiſſant démon veille ſur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais ſa mort vous fait peur, Seigneur ; les deſtinées
D'un ſoin bien plus exact veillent ſur vos années.

Corneille a changé heureuſement ces deux vers. Quelques perſonnes reprennent *les deſtinées ;* elles prétendent que la mort de *Céſar* eſt le deſtin de *Céſar*, ſa deſtinée, et que ce mot au pluriel ne peut ſignifier un ſeul événement. Je crois cette critique auſſi injuſte que fine, car s'il n'eſt pas permis à la poéſie de dire *deſtinées* pour *deſtins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, etc. au pluriel, c'eſt vouloir qu'on ne faſſe pas des vers.

V. 81. On a dix fois ſur vous attenté ſans effet ;
Et qui l'a voulu perdre, au même inſtant l'a fait.

On ne ſait point à quoi ſe rapporte *le perdre*, on pourrait entendre par ce vers, *ceux qui ont attenté ſur vous ſe ſont perdus.* Il faut éviter ce mot *faire*, ſurtout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile ; ce mot *faire* eſt trop vague ; il ne préſente ni idée déterminée, ni image ; il eſt lâche, il eſt proſaïque.

V. 107. Votre Rome autrefois vous donna la naiſſance.

La tyrannie du vers amène très-mal à propos ce mot oiſeux *autrefois.*

V. 109. Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal n'eſt pas du ſtyle noble. *La libéralité* n'eſt pas le mot propre ; car rendre *la liberté à ſa patrie* eſt bien plus que *liberalitas Auguſti.*

V. 113. Et ce n'eſt qu'un objet digne de nos mépris
Si de ſes pleins effets l'infamie eſt le prix.

Cette phraſe n'a pas la clarté, l'élégance, la juſteſſe néceſſaires. La vertu eſt donc un objet digne de nos mépris, ſi l'infamie eſt le prix de ſes pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'eſt pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaissance est au-dessus du don ?

La rime a encore produit cet hémistiche, *indigne de pardon*; ce n'est assurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la prose en s'élevant audessus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont jusqu'à dédaigner
Après un sceptre acquis la douceur de régner.

Après un sceptre acquis, cet hémistiche n'est pas heureux, et ces deux vers sont de trop après celui-ci :

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'est toujours gâter une belle pensée que de vouloir y ajouter : c'est une abondance vicieuse.

V. 131. Il passe pour tyran quiconque s'y fait maître. . .

Cet *il* qui était autrefois un tour très-heureux, la tyrannie de l'usage l'a aboli. *Il est un tyran celui qui asservit son pays*; *il est un perfide celui qui manque à sa parole*: on a encore conservé ce tour : *ils sont dangereux ces ennemis du théâtre*, *ces rigoristes outrés.*

V. 132. Qui le sert pour esclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance superflue et stérile. Pourquoi celui qui aime un usurpateur est-il traître ? Il n'est certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il est esclave, on a tout dit, le reste est inutile.

V. 133. Qui le souffre a le cœur lâche, mol, abattu,

On ne se sert plus du terme *mol*. De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé ; la précision y perd, et le sens n'y gagne rien.

V. 164. Dans le champ du public largement ils moissonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. Le pire des Etats, c'est l'Etat populaire.

Quelle prodigieuse supériorité de la belle poésie sur la prose ! Tous les écrivains politiques ont délayé ces pensées ; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la précision de ces discours de *Cinna* et de *Maxime* ? Tous les corps de

l'Etat auraient dû assister à cette pièce, pour apprendre à penser et à parler. Ils ne faisaient que des harangues ridicules, qui sont la honte de la nation. *Corneille* était un maître dont ils avaient besoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a souvent empêché plusieurs magistrats très-éclairés d'imiter *Cicéron* et *Hortensius*, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de *Corneille*. Ainsi les hommes pour qui ces pièces étaient faites, ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par-là on fournit à ceux que leurs petits talens rendent jaloux de la gloire des spectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit sur l'art dramatique, et on a observé que de sa vie il n'alla au spectacle; mais *Scipion*, *Caton*, *Cicéron*, *César* y allaient.

V. 203. Les changemens d'Etat que fait l'ordre céleste
Ne coûtent point de sang, n'ont rien qui soit funeste.

J'ai peur que ces raisonnemens ne soient pas de la force des autres; ce que dit *Maxime* est faux; la plupart des révolutions ont coûté du sang, et d'ailleurs tout se fait par l'ordre céleste. La réponse, que c'est un ordre immuable du ciel de vendre cher ses bienfaits, semble dégénérer en dispute de sophistes, en question d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il est ici question.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour notre liberté?

L'objection de *votre aïeul Pompée* est pressante; mais *Cinna* n'y répond que par un trait d'esprit. Voilà un singulier honneur fait aux manes de *Pompée*, d'asservir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à *Pompée*, au contraire, s'il lui devait quelque chose, c'était de soutenir son parti qui était le plus juste. Dans une telle délibération, devant

un homme tel qu'*Auguſte*, on ne doit donner que des raiſons ſolides : ces ſubtilités ne paraiſſent pas convenir à la dignité de la tragédie. *Cinna* s'éloigne ici de ce vrai ſi néceſſaire et ſi beau. Voulez-vous ſavoir ſi une penſée eſt naturelle et juſte ? examinez la propoſition contraire ; ſi ce contraire eſt vrai, la penſée que vous examinez eſt fauſſe.

On peut répondre à ces objections que *Cinna* parle ici contre ſa penſée. Mais pourquoi parlerait-il contre ſa penſée ? y eſt-il forcé ? *Junie*, dans Britannicus, parle contre ſon propre ſentiment, parce que *Néron* l'écoute ; mais ici *Cinna* eſt en toute liberté ; s'il veut perſuader à *Auguſte* de ne point abdiquer, il doit dire à *Maxime* : laiſſons là ces vaines diſputes, il ne s'agit pas de ſavoir ſi *Pompée* a réſiſté au ciel, et ſi le ciel lui devait l'honneur de rendre Rome eſclave. Il s'agit que Rome a beſoin d'un maître ; il s'agit de prévenir des guerres civiles, etc. Je crois enfin que cette ſubtilité, dans cette belle ſcène, eſt un défaut ; mais c'eſt un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui ſoit capable.

V. 239. Sylla quittant la place enfin bien uſurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à Céſar et Pompée.

Cet *enfin* gâte la phraſe.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans ſa famille aſſuré ſon pouvoir.

Il ſemble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir *Céſar* et *Pompée*. La phraſe eſt louche et obſcure. Il veut dire : *le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à Céſar et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici *Cinna* embraſſe les genoux d'*Auguſte*, et ſemble déshonorer les belles choſes qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette baſſe perfidie même ſemble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'eſt à *Maxime*, repréſenté comme un vil ſcélérat, à faire le perſonnage de *Cinna*, et que *Cinna* devait

dire ce que dit *Maxime*. *Cinna*, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer *Auguſte* à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'aſſaſſiner? On eſt fâché que *Maxime* joue ici le rôle d'un digne romain, et *Cinna* d'un fourbe qui emploie le rafinement le plus noir pour empêcher *Auguſte* de faire une action qui doit même déſarmer *Emilie*.

V. 263. Conſervez-vous, Seigneur, en lui laiſſant un maître.

Il y avait auparavant:

Conſervez-vous, Seigneur, en conſervant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'eſt pas dans l'hiſtoire. En effet c'eût été plutôt un exil qu'une récompenſe: un proconſulat en Sicile eſt une punition pour un favori qui veut reſter à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouſe, Cinna, je vous donne Emilie.

Ceci eſt bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. *Auguſte* donne à *Cinna* ſa fille adoptive que *Cinna* veut obtenir par l'aſſaſſinat d'*Auguſte*. Le mérite de ce vers ne peut échapper à perſonne.

V. 287. Mon épargne depuis, en ſa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Epargne ſignifiait *tréſor royal* et la caſſette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent; mais ce qui ne doit pas changer, c'eſt la nobleſſe des idées. Il eſt trop bas de faire dire à *Auguſte* qu'il a donné de l'argent à *Emilie*; et il eſt bien plus bas à *Emilie* de l'avoir reçu et de conſpirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle ſera ravie.

Il y avait:

Je préſume plutôt qu'elle en ſera ravie.

L'un et l'autre ſont également faibles, et il importe peu que ce vers ſoit faible ou fort. En général cette ſcène eſt d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes;

détachez-la de la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre d'éloquence; incorporée à la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre encore plus grand. Il eſt vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur ne ſont pas néceſſaires dans le commencement d'un ſecond acte.

Cette ſcène eſt beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure impoſante, et qui euſſent autant de nobleſſe dans la voix et dans les geſtes qu'il y en a dans les vers : c'eſt ce qui ne s'eſt jamais rencontré.

SCENE II.

V. 1. Quel eſt votre deſſein après ces beaux diſcours? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

Ces beaux diſcours eſt trop familier. Pourquoi *Cinna* n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troiſième acte? Il eût fallu en ce cas une autre conſtruction dans la pièce. C'eſt un doute que je propoſe, et que les remarques ſuivantes expoſeront plus au long.

V. 5. Je veux voir Rome libre; — et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir enſemble et la venger.

Pourquoi perſiſter dans des principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuſe dont il va ſe repentir? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Emilie*, devaient faire impreſſion ſur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand *Pompée*? J'ai vu des lecteurs de goût et de ſens réprouver cette ſcène, non-ſeulement parce que *Cinna*, pour qui on s'intéreſſait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il diſait tout le contraire de ce qu'il dit; mais parce que cette ſcène eſt inutile pour l'action, parce que *Maxime*, rival de *Cinna*, ne laiſſe échapper aucun ſentiment de rival, et qu'en ôtant cette ſcène, le reſte marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la néceſſité de donner quelque étendue aux actes, néceſſité conſacrée par l'uſage.

V. 7. Octave aura donc vu ses fureurs assouvies...

Il y avait :

Auguste aura soûlé ses damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le style se perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. Un lâche repentir garantira sa tête !

C'est proprement un simple repentir. Le mot *repentir*, le mot même, *en sera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à *Octave* pour un simple repentir : il n'y a nulle lâcheté à sentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commises pour arriver à cette gloire.

V. 22. S'il n'eût puni César, Auguste eût moins osé.

Maxime veut retourner le beau vers de *Cinna : s'il eût puni Sylla, César eût moins osé*, et répondre en écho sur la même rime ; il dit une chose qui a besoin d'être éclaircie. Si *César* n'eût pas été assassiné, *Auguste*, son fils adoptif, eût été bien plus aisément le maître, et beaucoup plus maître. Il est vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile ; et c'est par cela même que l'empire d'*Auguste* eût été mieux affermi, et qu'il eût osé davantage. Il est vrai encore que, sans le meurtre de *César*, il n'y eût point eu de proscription. Il reste donc à discuter quelle a été la véritable cause du triumvirat et des guerres civiles. Or il est indubitable que ces dissertations ne conviennent guère à la tragédie Quoi ! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part... Je vous donne Emilie : Cinna*, différte ! il n'est pas troublé ! et il le fera ensuite. Quel est le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment ? Si *Cinna* les éprouvait, si *Maxime* s'en apercevait, cette situation ne serait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale ? Encore une fois, je ne propose cette idée que comme un doute ; mais je crois que les combats du cœur sont toujours plus

intéreſſans que des raiſonnemens politiques, et ces conteſtations qui au fond ſont ſouvent un jeu d'eſprit aſſez froid. C'eſt au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49. Mais quand j'aurai vengé Rome des maux ſoufferts,
Je ſaurai le braver juſque dans les enfers.

L'eſprit de notre langue ne permet guère ces participes; nous ne pouvons dire *des maux ſoufferts*, comme on dit *des maux paſſés*. *Soufferts* ſuppoſe par quelqu'un; *les maux qu'elle a ſoufferts*: il ſerait à ſouhaiter que cet exemple de *Corneille* eût fait une règle; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. Je veux joindre à ſa main ma main enſanglantée,
L'épouſer ſur ſa cendre...

Cet affermiſſement de *Cinna* dans ſon crime, cette fureur d'épouſer *Emilie* ſur le tombeau d'*Auguſte*, cette perſévérance dans la fourberie avec laquelle il a perſuadé *Auguſte* de ne point abdiquer, ne font eſpérer aucun remords; il était naturel qu'il en eût quand *Auguſte* lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain eſt ainſi fait: il ſe laiſſe toucher par le ſentiment préſent des bienfaits; et le ſpectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorſqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurciſſement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la ſuite.

V. 8. Ami, dans ce palais on peut nous écouter.

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte*? Cette concluſion de l'acte paraît un peu fautive. On ſent aſſez qu'il n'eſt pas vraiſemblable que l'on conſpire et qu'on rende compte de la conſpiration dans le cabinet d'*Auguſte*.

Les acteurs ſont ſuppoſés avoir paſſé d'un appartement dans un autre: mais ſi le lieu où ils ſont eſt *ſi mal propre à cette confidence*, il ne fallait donc pas y dire tous ſes ſecrets. Il valait mieux motiver la ſortie par la néceſſité d'aller tout préparer pour la mort

d'*Auguſte*; c'eût été une raiſon valable et intéreſſante, et le péril d'*Auguſte* en eût redoublé.

L'obſervation la plus importante, à mon avis, c'eſt qu'ici l'intérêt change. On déteſtait *Auguſte*; on s'intéreſſait beaucoup à *Cinna*: maintenant c'eſt *Cinna* qu'on hait, c'eſt en faveur d'*Auguſte* que le cœur ſe déclare. Lorſque ainſi on s'intéreſſe tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéreſſe en effet pour perſonne: c'eſt ce qui fait que pluſieurs gens de lettres regardent Cinna plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéreſſante.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 2. Il adore Emilie, il eſt adoré d'elle;
Mais ſans venger ſon père il n'y peut aſpirer.

CEPENDANT *Maxime* a été témoin qu'*Auguſte* a donné *Emilie* à *Cinna*; il peut croire que *Cinna* peut aſpirer à elle, ſans tuer *Auguſte*. *Cinna* et *Maxime* peuvent préſumer qu'*Emilie* ne tiendra pas contre un tel bienfait. *Maxime* ſur-tout n'a nulle raiſon de penſer le contraire, puiſqu'il ne ſait point encore ſi *Emilie* cède ou non à la bonté d'*Auguſte*; et *Cinna* peut penſer qu'*Emilie* ſera touchée comme il commence lui-même à l'être. *Cinna* doit ſans doute l'eſpérer, et *Maxime* doit le craindre. Il doit donc dire: *Emilie* ſera à lui, ſoit qu'il cède aux bienfaits d'*Auguſte*, ſoit qu'il l'aſſaſſine.

V. 5. Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguſte à garder ſa puiſſance.

Le mot de *violence* eſt peut-être trop fort. *Cinna* a étalé un faux zèle, une ſourbe éloquente; eſt-ce là de la violence?

V. 7. La ligue ſe romprait s'il s'en était démis.

On ſe démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité, mais on ne ſe démet pas d'une puiſſance. L'auteur veut dire ici que la ligue ſe diſſiperait ſi *Auguſte* renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre

& Cinna s'était démis de cette ligue, parce que cet *il* tombe sur *Cinna*. C'est une faute très-légère.

V. 9. Ils servent à l'envi la passion d'un homme. . .

Il y avait *abusés*; on a substitué *à l'envi*.

V. 13. Vous êtes son rival! — Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il est rival de *Cinna*, ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage. L'amour qui n'est pas une grande passion, n'est pas théâtral.

V. 21. Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

Ni son amitié ni son amour n'intéresse. J'ai toujours remarqué que cette scène est froide au théâtre; la raison en est que l'amour de *Maxime* est insipide. On apprend au troisième acte que ce *Maxime* est amoureux. Si *Oreste*, dans Andromaque, n'était rival de *Pyrrhus* qu'au troisième acte, la pièce serait froide. L'amour de *Maxime* ne fait aucun effet, et tout son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucune passion théâtrale.

V. 24. Gagnez une maîtresse accusant un rival.

Il semble par la construction que ce soit *Emilie* qui accuse: il fallait *en accusant* pour lever l'équivoque; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 25. Un véritable amant ne connaît point d'amis.

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant*, sont tirés des romans de ce temps-là, et surtout de l'Astrée, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans *Racine*. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison, la vertu, la bienséance, *Maxime* n'est rien de tout cela; il est de sang froid; à peine parle-t-il de son amour. De plus il est l'ami de *Cinna* et son confident; il doit s'être douté que *Cinna* aime *Emilie*: il voit qu'*Auguste* a donné *Emilie* à *Cinna*; c'était alors qu'il devait

éprouver le sentiment de la jalousie. Ni les remords de *Cinna*, ni la jalousie de *Maxime* ne remuent l'ame; pourquoi ? c'est qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit; c'est qu'ils ont différé au lieu de sentir.

V. 61. Nous disputons en vain, et ce n'est que folie
De vouloir par sa perte acquérir Emilie;
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'est que folie, vers comique, indigne de la *tragédie*.

Plaire à ses beaux yeux, expression fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

Je conserve ce sang qu'elle veut voir périr.

Périr un sang est un barbarisme. Ces fautes sont d'autant plus senties que la scène est froide.

V. 66. Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne.

Remarquez qu'on ne s'intéresse jamais à un amant qu'on est sûr qui sera rebuté. Pourquoi *Oreste* intéresse-t-il dans Andromaque ? c'est que *Racine* a eu le grand art de faire espérer qu'*Oreste* serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours aussi par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie sans grandes passions.

V. 73. C'est ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection pressante sent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose...

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de *Cinna*; s'il veut être instruit que *Cinna* est son rival, il le sait déjà.

SCENE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin savoir quel est l'objet ? —
Emilie et César. L'un et l'autre me gêne.

C'est-là peut-être ce que *Cinna* devait dire immédiatement après la conférence d'*Auguste*. Pourquoi a-t-il à présent des remords ? s'est-il passé quelque chose de nouveau qui ait pu lui en donner ? Je demande toujours pourquoi il n'en a point senti, quand les bienfaits

et la tendreſſe d'*Auguſte* devaient faire ſur ſon cœur une ſi forte impreſſion? Il a été perfide; il s'eſt obſtiné dans ſa perfidie. Les remords ſont le partage naturel de ceux que l'emportement des paſſions entraîne au crime, mais non pas des fourbes conſommés. C'eſt ſur quoi les lecteurs qui connaiſſent le cœur humain doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.

V. 22. Des deux côtés j'offenſe et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux? eſt-ce parce qu'il a fait ſerment à ſa maîtreſſe? Il eſt utile d'obſerver ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainſi les dieux à la fin du vers à cauſe de la rime. *Manlius* dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux*; un autre qu'il punit à l'exemple *des dieux*: un troiſième qu'il s'en prend *aux dieux*. *Corneille* tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point tantôt ces agitations,

Vous voyez que *Corneille* a bien ſenti l'objection. *Maxime* demande à *Cinna* ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi avez-vous des remords ſi tard? qu'eſt-il ſurvenu qui vous oblige à changer ainſi? Il veut en *tirer quelque choſe*, et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la paſſion d'*Emilie*, n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût ſoupçonné leur intelligence, que *Cinna* la lui eût avouée, que cet aveu l'eût mis au déſeſpoir, et que ce déſeſpoir, joint aux conſeils d'*Euphorbe*, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela eſt bas, petit et ſans intérêt, mais à laiſſer deviner la conſpiration par ſes emportemens?

V. 28. On ne les ſent auſſi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de ſemblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, ſi vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez aſſaſſiner: mais ſi entre les préparatifs du crime et la conſommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne ſent des remords qu'au moment de l'aſſaſſinat.

Un coup n'approche pas : *reconnaître des forfaits* n'eſt pas le mot propre ; *en venir aux effets* eſt faible et proſaïque.

Il ſera peut-être utile de faire voir comment *Shakeſpeare*, ſoixante ans auparavant, exprima le même ſentiment dans la même occaſion. C'eſt *Brutus* prêt à aſſaſſiner *Céſar*.

" Entre le deſſein et l'exécution d'une choſe ſi terrible, tout l'intervalle n'eſt qu'un rêve affreux. *Le* génie de Rome et les inſtrumens mortels de ſa ruine ſemblent tenir conſeil dans notre ame bouleverſée ; cet état funeſte de l'ame tient de l'horreur de nos guerres civiles ".

Between the acting of a dread full thing,
And the firſt motion, all the interim is,
Like a fantaſma, or a hideous dream, etc.

Je ne préſente point ces objets de comparaiſon pour égaler les irrégularités ſauvages et capricieuſes de *Shakeſpeare* à la profondeur du jugement de *Corneille*, mais ſeulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me ſoit ſeulement permis d'obſerver encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on ſent eſt moins un remords qu'un trouble dont l'ame eſt ſaiſie : ce n'eſt point un remords que *Shakeſpeare* donne à *Brutus*.

V. 44. Et formez vos remords d'une plus juſte cauſe ;
De vos lâches conſeils, qui ſeuls, ont arrêté
Le bonheur renaiſſant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué *Cinna* dans la conférence avec *Auguſte* : auſſi *Cinna* n'y répond-il point. Cette ſcène eſt un peu froide, et pourrait être très-vive ; car deux rivaux doivent dire des choſes intéreſſantes, ou ne pas paraître enſemble ; ils doivent être à la fois défians et animés ; mais ici ils ne font que raiſonner. *Arrêter un bonheur renaiſſant*, l'expreſſion eſt trop impropre.

V. 53.

V. 43. Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela eſt plus froid encore, parce que *Maxime* fait ici l'enthouſiaſte mal à propos. Quiconque s'échauffe trop, refroidit. *Maxime* parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur ſombre toutes les paroles de *Cinna*, paraître jaloux, être près d'éclater, ſe retenir. Il eſt bien loin d'être *un véritable amant*, comme le diſait ſon confident ; il n'eſt ni un vrai romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant ; il n'eſt que froid et faible : il a même changé d'opinion ; car il diſait à *Cinna*, au ſecond acte : Pourquoi voulez-vous aſſaſſiner *Auguſte*, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome ? Et à préſent il dit : Pourquoi n'aſſaſſinez-vous pas *Auguſte* ? Veut-il par-là faire perſévérer *Cinna* dans le crime, afin d'avoir une raiſon de plus pour être ſon délateur, comme *Cinna* a voulu empêcher *Auguſte* d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'aſſaſſiner ? En ce cas, voilà deux ſcélérats qui cachent leur baſſe perfidie par des raiſonnemens ſubtils.

V. 57. Ami n'accable plus un eſprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un deſſein généreux.

Voilà *Cinna* qui ſe donne lui-même le nom de *lâche*, et qui par ce ſeul mot détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié ? quelle façon de parler ! et puis il parle de ſa *mélancolie* !

V. dern. Adieu, je me retire en confident diſcret.

Maxime finit ſon indigne rôle dans cette ſcène par un vers de comédie, et en ſe retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être ſeul. L'auteur a entièrement ſacrifié ce rôle de *Maxime* : il ne faut le regarder que comme un perſonnage qui ſert à faire valoir les autres.

SCENE III.

V. 1. Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble sentiment que la vertu m'inspire, *etc.*

Voici le cas où un monologue est convenable. Un homme dans une situation violente peut examiner avec lui-même le danger de son entreprise, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ses remords; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'*Auguste* l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une scène froide avec *Maxime*.

V. 11. Qu'une ame généreuse a de peine à faillir!

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à *Cinna* à donner à l'empereur des conseils du fourbe le plus déterminé? S'il a une ame si généreuse, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi *Auguste* dans le dessein de quitter l'empire? S'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas senti les plus cuisans remords au moment qu'*Auguste* lui donnait *Emilie*?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime,
Qui du peu que je suis fait une telle estime., *etc.*

Ce discours est d'un vil domestique, et non pas d'un sénateur romain: il achève d'avilir son rôle qui était si mâle, si fier, si terrible au premier acte. On s'intéressait à *Cinna*, et à présent on ne s'intéresse qu'à *Auguste*.

V. 21. O coup, ô trahison trop indigne d'un homme!

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif; je soupçonne qu'il serait très-touchant, très-intéressant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouser *Emilie* sur la cendre d'*Auguste*. *Metastasio*, dans la *Clemenza di Tito*, imitée de Cinna, commence par donner des remords à *Sextus* qui joue le rôle de *Cinna*.

V. 29. Mais je dépends de vous, ô serment téméraire!

Non, sans doute, il ne dépend pas de ce serment; c'est chercher un prétexte, et non pas une raison. Voilà un plaisant serment que la promesse faite à une

femme de hasarder le dernier supplice pour faire une très-vilaine action! Il devait dire : Les conjurés et moi nous avons fait serment de venger la patrie. Voilà un serment respectable.

V. 30. O haine d'Emilie, & souvenir d'un père!
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous est engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne se dit plus, et en effet ne devait pas se dire, puisque ce mot vient de *congédier*, qui ne signifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de *Pompée*, qui a assemblé tant de romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle, je ne peux rien que par le congé d'une femme? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtresse qu'il idolâtre à conspirer contre un maître qu'il aime. C'est ainsi que *Metastasio* peint *Sestus* dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce *Titus* le caractère de l'*Oreste* de *Racine*. Ce n'est pas que je prefère ce *Sestus* à *Cinna*, il s'en faut beaucoup; mais je dis que le rôle de *Cinna* serait beaucoup plus touchant, si on l'avait peint dès le premier acte aveuglé par une passion furieuse; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un *Brutus*, et au troisième il n'est plus qu'un amant timide.

V. 38. Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable,

Exorable devrait se dire; c'est un terme sonore, intelligible, nécessaire et digne des beaux vers que débite *Cinna*. Il est bien étrange qu'on dise *implacable* et non *placable*; *ame inaltérable*, et non pas *ame altérable*; *héros indomptable*, et non *héros domptable*, etc.

V. dern. Mais voici de retour cette aimable inhumaine

Aimable inhumaine fait quelque peine à cause de tant de fades vers de galanterie où cette expression commune se trouve.

SCENE IV.

V. 20. Je vous aime, Emilie, et le ciel me foudroie
Si cette passion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur*, est du style de *Scudéri*. Ce n'est que depuis *Racine* qu'on a proscrit ces fades lieux communs.

V. 28. Les faveurs du tyran emportent tes promesses.

Des faveurs qui emportent des promesses Cette figure n'a pas de sens en français. Les faveurs d'*Auguste* peuvent l'emporter sur les promesses de *Cinna* les faire oublier, mais elles ne les emportent pas. *Quinault* a dit avec élégance et justesse

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les sermens qu'elle a faits.

V. 34. Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ses Etats.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ses Etats.

Mettre hors est bien moins énergique que *jeter*, est n'est pas même une expression noble. *Roi hors* est dur à l'oreille Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône?* On dit bien *jeter du haut du trône* : en tout cas *chasser* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Emilie est hors de son pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'*Horace*.

Et cuncta terrarum subacta,
Præter atrocem animum Catonis.

Cette imitation est d'autant plus belle, qu'elle est en sentiment. Plusieurs s'étonnent qu'*Emilie*, affectant de penser comme *Caton*, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'*Auguste* dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne semble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. Je fuis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut, *ma foi eſt toujours pure*. *Ma foi* ne peut être gouvernée par *je ſuis*. *Foi pure* ne ſe dit qu'en théologie.

V. 43. Et prends vos intérêts par-delà mes ſermens.

Par-delà mes ſermens : expreſſion dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me paraît mériter d'être ſuivi.

V. 48. La conjuration s'en allait diſſipée.

Votre haine s'en allait trompée. C'eſt un barbariſme.

V. 54. Que je ſois le butin de qui l'oſe épargner !..

Butin n'eſt pas le mot propre.

V. 58. Et malgré ſes bienfaits je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périſſe ou vous doive le jour.

La ſcène ſe refroidit par ces argumens de *Cinna* ; il veut prouver qu'il a ſatisfait à l'amour, parce qu'il veut que le ſort d'*Auguſte* dépende de ſa maîtreſſe. Toute cette tirade paraît un peu obſcure.

V. 61. Souffrez ce faible effort de ma reconnaiſſance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et le vous donner*. Le mot d'*amour* n'eſt point du tout convenable.

V. 64. Une ame généreuſe et que la vertu guide.
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide ;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces ſentences refroidiſſent encore. Voyez ſi *Oreſte* et *Hermione* parlent en ſentences.

V. 71 Les cœurs les plus ingrats ſont les plus généreux.

Elle a déjà retourné cette penſée plus d'une fois.

V. 73. Je me fais des vertus dignes d'une romaine.

Ce vers eſt beau, et ces ſentimens d'*Emilie* ne ſe démentent jamais. Pluſieurs demandent encore pourquoi cette *Emilie* ne touche point ? pourquoi ce perſonnage ne fait pas au théâtre la grande impreſſion qu'y fait *Hermione* ? Elle eſt l'ame de toute la pièce,

et cependant elle inſpire peu d'intérêt. N'eſt-ce point parce qu'elle n'eſt pas malheureuſe ? n'eſt-ce point parce que les ſentimens d'un *Brutus*, d'un *Caſſius*, conviennent peu à une fille ? n'eſt-ce point parce que ſa facilité à recevoir l'argent d'*Auguſte* dément la grandeur d'ame qu'elle affecte ? n'eſt-ce point parce que ce rôle n'eſt pas tout-à-fait dans la nature ? Cette fille que *Balzac* appelle une *adorable furie*, eſt-elle ſi adorable ? C'eſt *Emilie* que *Racine* avait en vue, lorſqu'il dit dans une de ſes préfaces qu'il ne veut pas mettre ſur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïſme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'*Emilie* eſt plein de choſes ſublimes ; et quand on compare ce qu'on feſait alors à ce ſeul rôle d'*Emilie*, on eſt étonné, on admire.

V. 80. Il abaiſſe à nos pieds l'orgueil des diadêmes ;
Il nous fait ſouverains ſur leurs grandeurs ſuprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On eſt *ſouverain de*, on n'eſt pas *ſouverain ſur*, encore moins *ſouverain ſur une grandeur* : mais ce qui eſt bien plus digne de remarque, c'eſt que le ſecond vers n'eſt qu'une faible répétition du premier.

V. 85. Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque choſe.

Ce beau vers eſt une contradiction avec celui que dit *Auguſte* au cinquième acte :

Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou *Emilie* ou *Auguſte* a tort. Il n'eſt pas douteux que le vers d'*Emilie* étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conſervé, et celui d'*Auguſte* ſacrifié ; mais il faut ſur-tout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une diſtance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome, que ces exagérations d'une fille à qui *Auguſte* fait une penſion révoltent bien des lecteurs, et que ces conteſtations entre *Cinna* et ſa maîtreſſe ſur la grandeur romaine, n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. Aux deux bouts de la terre en eſt-il un ſi vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

Aux deux bouts de la terre en eſt-il d'aſſez vain
Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

V. 90. Attale, ce grand roi dans la pourpre blanchi,
Qui du peuple romain ſe nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Aſie il ſe fût vu l'arbitre,
Eût encor moins priſé ſon trône que ce titre.

Cet exemple du roi *Attale* ſerait peut-être plus convenable dans un conſeil que dans la bouche d'une fille qui veut venger ſon père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'hiſtoire romaine, font un très-grand plaiſir aux lecteurs, quoique au théâtre ils refroidiſſent un peu la ſcène. Au reſte, cet *Attale* était un très-petit roi de Pergame, qui ne poſſédait pas un pays de trente lieues.

V 98. Le ciel a trop fait voir en de tels attentats
Qu'il hait les aſſaſſins et punit les ingrats.

Cette réplique de *Cinna* ne paraît pas convenable. Un ſujet parle ainſi dans une monarchie ; mais un homme du ſang de *Pompée* doit-il parler en ſujet ?

V. 106. Dis que de leur parti toi-même tu te rends,
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'eſt ni français ni clairement exprimé ; et ces diſſertations ſur la foudre ne ſont plus tolérées.

V. 112. Sans emprunter ta main pour ſervir ma colère,
Je ſaurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas aſſez juſte. On ne ſent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proſcrits il y a trente ans. Le mot de *reſſentiment* ſerait plus propre : mais en poéſie *colère* peut ſignifier *indignation*, *reſſentiment*, *ſouvenir des injures*, *déſir de vengeance*.

V. 121. Et, comme pour toi ſeul l'amour veut que je
vive, *etc.*

Je remarque ailleurs que toutes les phraſes qui commencent par *comme* ſentent la diſſertation, le raiſonnement, et que la chaleur du ſentiment ne permet

permet guère ce tour proſaïque. Mais eſt-ce un ſentiment bien touchant, bien tragique que celui d'*Emilie*? *Je n'ai pas voulu tuer Auguſte moi-même, parce qu'on m'aurait tuée; je veux vivre pour toi, et je veux que ce ſoit toi qui haſardes ta vie*, etc.

V. 125 Quand j'ai penſé chérir un neveu de Pompée,
. . . . . D'un faux ſemblant mon eſprit abuſé
A fait choix d'un eſclave en ſon lieu ſuppoſé.

Il eſt trop dur d'appeler *Cinna eſclave* au propre, de lui dire qu'il eſt un fils ſuppoſé, qu'il eſt fils d'un eſclave; cette condition était au-deſſous de celle de nos valets.

V 130. Mille autres à l'envi recevraient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres aſſaſſineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme? Cela ne révolte-t-il pas un peu? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéreſſe à *Emilie*? Cette préſomption de ſa beauté la rend moins intéreſſante. Une femme emportée par une grande paſſion touche beaucoup; mais une femme qui a la vanité de regarder ſa poſſeſſion comme le plus grand prix où l'on puiſſe aſpirer, révolte au lieu d'intéreſſer. *Emilie* a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant *Auguſte*; elle a dit à *Cinna*: *Songe que mes faveurs t'attendent*. Ici elle dit que *mille romains tueroient Auguſte pour mériter ſes bonnes grâces*. Quelle femme a jamais parlé ainſi? Quelle différence entre elle et *Hermione*, qui dit dans une ſituation à peu-près ſemblable:

Quoi! ſans qu'elle employât une ſeule prière,
Ma mère en ſa faveur arma la Gréce entière!
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaiſſaient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du ſoin de mon injure;
Il peut me conquérir à ce prix, ſans danger,
Je me livre moi-même, et ne puis me venger!

C'eſt

C'eſt ainſi que s'exprime le goût perfectionné; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de *Corneille*; mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reſte, la fin de cette tirade eſt fort belle.

V. 148. S'il nous ôte à ſon gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point juſque ici tyranniſé nos ames.

Mais en ce cas *Auguſte* eſt donc un monſtre à étouffer: *Cinna* ne devait donc pas balancer; il a donc très-grand tort de ſe dédire. Ses remords ne ſont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes et leurs vies? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique auſſi-bien qu'au vrai, ſans lequel rien n'eſt beau?

V. 150. Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force juſqu'aux eſprits et juſqu'aux volontés.

C'eſt ici une idée poétique, ou plutôt une ſubtilité. *Vos beautés ſont plus inhumaines qu'Auguſte!* ce n'eſt pas ainſi que la vraie paſſion parle. *Oreſte*, dans une circonſtance ſemblable, dit à *Hermione*:

Non, je vous priverai d'un plaiſir ſi funeſte,
Madame, il ne mourra que de la main d'Oreſte.

Il ne s'amuſe point à dire que les beautés inhumaines d'*Hermione* ſont des tyrans; il le fait ſentir en ſe déterminant malgré lui à un crime. Ce n'eſt pas là le poëte qui parle, c'eſt le perſonnage.

V. 152. Vous me faites priſer ce qui me déshonore;
Vous me faites haïr ce que mon ame adore.

Priſer n'eſt plus d'uſage. *Cinna* ne priſe point ici ſon action, puiſqu'il la condamne. Il dit qu'il adore *Auguſte*; cela eſt beaucoup trop fort: il n'adore point *Auguſte*, *il devrait*, dit-il, *donner ſon ſang pour lui mille et mille fois.* Il devait donc être très-touché au moment que ce même *Auguſte* lui donnait *Emilie*. Il lui a conſeillé de garder l'empire pour l'aſſaſſiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. Mais ma main auſſitôt contre mon ſein tournée, &c.
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient *Cinna* avec le ſpectateur : c'eſt un très-grand art. *Racine* a imité ce morceau dans l'Andromaque :

Et mes mains auſſitôt contre mon ſein tournées *etc.*

SCENE V.

pénult. . . . . . Qu'il achève et dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après de la mort ou de moi

Ce ſont-là de ces traits qui portaient le docteur cité par *Balzac*, à nommer *Emilie adorable furie.* On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique; et ſi *Emilie* avait une raiſon plus preſſante de vouloir faire périr *Auguſte*, ſi elle n'avait appris que depuis peu qu'*Auguſte* a fait mourir ſon père, ſi elle avait connu ce père, ſi ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle ferait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à *Emilie*, c'eſt la ſuppoſition de l'auteur qu'elle eſt adoptée par *Auguſte.* On devait chez les Romains autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le ſang. *Emilie* conſpire contre *Auguſte* ſon père et ſon bienfaiteur au bout de trente ans, pour venger *Toranius* qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'eſt point du tout adorable; elle eſt réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'*Emilie*, malgré ſon ingratitude, et *Cinna*, malgré ſa perfidie, ne ſoient pas deux très-beaux rôles; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers. 1. Tout ce que tu me dis, Euphorbe, eſt incroyable.—
Seigneur, le récit même en paraît effroyable.

Il eſt triſte qu'un ſi bas et ſi lâche ſubalterne, un eſclave affranchi, paraiſſe avec *Auguſte*, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalouſie de *Maxime*, dans les emportemens que ſa paſſion eût dû lui inſpirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des ſoupçons à *Auguſte*. Si le trouble de *Cinna*, celui de *Maxime*, celui d'*Emilie*, ouvraient les yeux de l'empereur, cela ſerait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un eſclave, qui eſt un reſſort trop mince et trop trivial.

V. 13. . . . . Cinna ſeul dans ſa rage s'obſtine,
Et contre vos bontés d'autant plus ſe mutine.

Le ſecond vers eſt faible après l'expreſſion, *il s'obſtine dans ſa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *ſe mutiner contre des bontés* eſt une expreſſion bourgeoiſe; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'eſt pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puiſſe faire un très-bel effet. *Racine* a dit:

Enchainer un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que*; c'eſt une phraſe qui n'eſt pas achevée.

SCENE II.

V. 1. Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile menſonge d'*Euphorbe* ne ſoit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à *Oenone* dans Phèdre. Point du tout; elle eſt criminelle, elle calomnie *Hyppolyte*; mais elle ne dit pas une fauſſe nouvelle: c'eſt cela qui eſt petit et bas.

SCENE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Les secrets de mon ame et le soin de ma vie?

Voilà encore une occasion où un monologue est bien placé; la situation d'*Auguste* est une excuse légitime. D'ailleurs il est bien écrit, les vers en sont beaux, les réflexions sont justes, intéressantes; ce morceau est digne du grand *Corneille*.

V. 12. Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'est pas français. Il fallait, *quels flots j'en ai versés aux champs de Macédoine*, ou quelque chose de semblable.

V. 27. Rends un sang infidèle à l'infidélité.

Ce vers est imité de *Malherbe*.

Fais de tous les assauts que la rage peut faire,
Une fidelle preuve à l'infidélité.

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions empêchent ce beau monologue de faire tout son effet. A mesure que le public s'est plus éclairé, il s'est un peu dégoûté des longs monologues. On s'est lassé de voir des empereurs qui parlaient si long-temps tout seuls. Mais ne devrait-on pas se prêter à l'illusion du théâtre? *Auguste* ne pouvait-il pas être supposé au milieu de sa cour, et s'abandonner à ses réflexions devant ses confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue est un peu long. Les étrangers ne peuvent souffrir ces scènes sans action, et il n'y a peut-être pas assez d'action dans Cinna.

V. 57. La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste
Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste.

Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste. C'est ici le tour de phrase italien. On dirait bien *non vale il comprar*; c'est un trope dont *Corneille* enrichissait notre langue.

V. 65. Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine.

Peine ici veut dire *supplice*.

V. 71. Qui des deux dois-je ſuivre et duquel m'éloigner ?
Ou laiſſez-moi périr, ou laiſſez-moi régner.

Ces expreſſions, *qui des deux*, *duquel*, n'expriment qu'un froid embarras ; elles peignent un homme qui veut réſoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers eſt très-beau et eſt digne de ce grand monologue.

SCENE IV.

AUGUS-TE LIVIE.

On a retranché toute cette ſcène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un perſonnage s'introduire ſur la fin, ſans avoir été annoncé, et ſe mêler des intérêts de la pièce ſans y être néceſſaire. Le conſeil que *Livie* donne à *Auguſte* eſt rapporté dans l'hiſtoire ; mais il fait un très-mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à *Auguſte* la gloire de prendre de lui-même un parti généreux. *Auguſte* répond à *Livie* : *Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme, vous me tenez parole ;* et après ces vers comiques il ſuit ces mêmes conſeils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raiſon de retrancher tout le rôle de *Livie*, comme celui de l'infante dans le Cid. Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et ſur-tout au ſublime, dont *Corneille* a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faibleſſes dans ſes belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis conſulté là-deſſus ;

Là-deſſus, *là-deſſous*, *ci deſſus*, *ci-deſſous*, termes familiers qu'il faut abſolument éviter, ſoit en vers, ſoit en proſe.

V. 37. Aſſez et trop long-temps ſon exemple vous flatte ;
Mais gardez que ſur vous le contraire n'éclate ;

n'exprime pas aſſez la penſée de l'auteur, ne forme pas une image aſſez préciſe. Le contraire d'un exemple ne peut ſe dire.

V. 53. Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme ;
Vous me tenez parole, et c'en ſont là, Madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche si injuste et si aviliſſant dans la bouche d'*Auguſte*, que cette groſſièreté eſt manifeſtement contraire à l'hiſtoire. *Uxori gratias egit*, dit *Sénèque* le philoſophe, dont le ſujet de Cinna eſt tiré.

V. 56 Depuis vingt ans je règne, et j'en ſais les vertus.

Les vertus de régner eſt un barbariſme de phraſe, un ſoléciſme ; on peut dire *les vertus des rois*, *des capitaines*, *des magiſtrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61. Une offenſe qu'on fait à toute ſa province,
Dont il faut qu'il la venge ou ceſſe d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en ſubſtantif : cette indigence eſt ce qui contribue davantage à rendre ſouvent la verſification françaiſe faible, languiſſante et forcée. *Corneille* eſt obligé de mettre *toute ſa province*, pour rimer à *prince* : et *toute ſa province* eſt une expreſſion bien malheureuſe, ſur-tout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* eſt trivial et didactique. Premier *point*, ſecond *point*, *point* principal.

V. 69. C'eſt l'amour des grandeurs qui vous rend importun,

augmente encore la faute qui conſiſte à faire rejeter par *Auguſte* un très-bon conſeil, qu'en effet il accepte.

SCENE V.

EMILIE, FULVIE.

La ſcène reſte vide ; c'eſt un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas Mais *Corneille* eſt le premier qui ait pratiqué cette règle ſi belle et ſi néceſſaire, de lier les ſcènes, et de ne faire paraître ſur le théâtre aucun perſonnage ſans une raiſon évidente. Si le légiſlateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il eſt aſſurément bien excuſable. Il n'eſt pas vraiſemblable qu'*Emilie* arrive avec ſa confidente pour parler de la conſpiration dans la même

chambre dont *Auguſte* ſort; ainſi elle eſt ſuppoſée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon eſprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie; c'était au contraire le moment des plus terribles inquiétudes. On peut être alors atterré, immobile, égaré, accablé, inſenſible à force d'éprouver des ſentimens trop profonds: mais de la joie! cela n'eſt pas dans la nature.

V. 9. Et je vous l'amenais plus traitable et plus doux
Faire un ſecond effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais... faire un ſecond effort contre un grand courroux n'eſt ni français ni intelligible; de plus, comment cette *Fulvie* n'eſt-elle pas effrayée d'avoir vu *Cinna* conduit chez *Auguſte*, et des complices arrêtés? comment n'en parle-t-elle pas d'abord? comment n'inſpire-t-elle pas le plus grand effroi à *Emilie*? Il ſemble qu'elle diſe par occaſion des nouvelles indifférentes.

V. 16. Chacun diverſement ſoupçonne quelque choſe.

Ces termes lâches et ſans idée, ces familiarités de la converſation doivent être ſoigneuſement évités.

V. 22. Que même de ſon maître on dit je ne ſais quoi.

Je ne ſais quoi eſt du ſtyle de la comédie; et ce n'eſt pas aſſurément un *je ne ſais quoi*, que la mort de *Maxime*, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un déſeſpoir funeſte.

On lui veut imputer eſt de la gazette ſuiſſe; *on veut dire qu'il s'eſt donné une bataille.*

V. 24. On parle d'eaux du Tibre, et l'on ſe tait du reſte.

Il eſt bien ſingulier qu'elle diſe que *Maxime* s'eſt noyé et qu'on ſe tait du reſte. Qu'eſt-ce que le reſte? et comment *Corneille*, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci? n'avait-il pas un ami?

V. 25. Que de ſujets de craindre et de déſeſpérer,
Sans que mon triſte cœur en daigne murmurer!

Cela n'eſt pas naturel. *Emilie* doit être au déſeſpoir

d'avoir conduit son amant au supplice. Le reste n'est-il pas un peu de déclamation ? On entend toujours ces vers d'*Emilie* sans émotion ; d'où vient cette indifférence ? c'est qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à sa place ; elle a forcé son amant à conspirer, à courir au supplice, et elle parle de sa gloire ! et elle est *fumante* d'un *courroux* généreux ! elle devrait être désespérée, et non pas fumante.

V. 37. Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,
Et dans la même affiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *affiette* ? qu'importe qu'elle meure dans cette *affiette* ou dans une autre ? Ce qui importe, c'est qu'elle a conduit son amant et ses amis à la mort.

SCENE VI.

V. 1. Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous fesait mort

Ne dissimulons rien, cette résurrection de *Maxime* n'est pas une invention heureuse. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaisse, c'est un moment intéressant. Mais le public ne peut souffrir un lâche que son valet avait supposé s'être jeté dans la rivière. *Corneille* n'a pas prétendu faire un coup de théâtre ; mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne désire point du tout la vie ; il était fort inutile à la pièce que son esclave *Euphorbe* eût feint que son maître s'était noyé.

V. 18. En faveur de Cinna je fais ce que je puis.

Maxime joue le rôle d'un misérable ; pourquoi l'auteur pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu si bas ; apparemment il cherchait un contraste, mais de tels contrastes ne peuvent guère réussir que dans la comédie.

V. 23. Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre,
Qu'il ne faut pas venger de peur de leur survivre.

Que veut dire *de peur de leur survivre* ? Le sens naturel est qu'il ne faut pas venger *Cinna*, parce que si on le vengeait, on ne mourrait pas avec lui ; mais en voulant le venger, on pourrait aller au supplice, puisque

Auguſte eſt maître, et que tout eſt découvert. Je crois que *Corneille* veut dire : *Tu feins de le venger, et tu veux lui ſurvivre.*

V. 33. C'eſt un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela eſt comique, et achève de rendre le rôle de *Maxime* inſupportable.

V. 35. Et puiſque l'amitié n'en feſait plus qu'une ame;
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une ame*, mais il ne le dit pas.

V. 38. . . . Tu m'oſes aimer, et tu n'oſes mourir!

eſt ſublime.

V. 58. Maxime, en voilà trop pour un homme aviſé

Aviſé n'eſt pas le mot propre; il ſemble qu'au contraire *Maxime* a été trop aviſé; il paraît trop évidemment un perfide; *Emilie* l'a déjà appelé lâche.

V. 69. Fuis ſans moi, tes amours ſont ici ſuperflus.

Superflus n'eſt pas encore le mot propre; ces amours doivent être très-odieux à *Emilie.*

Cette ſcène de *Maxime* et d'*Emilie* ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de *Maxime* révolte, parce que cette ſcène ne produit rien, parce qu'elle ne ſert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on ſent bien qu'*Emilie* n'acceptera point les propoſitions de *Maxime*, parce qu'il eſt impoſſible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on mépriſe, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCENE VII.

MAXIME *ſeul.*

Autant que le ſpectateur s'eſt prêté au monologue important d'*Auguſte*, qui eſt un perſonnage reſpectable, autant il ſe refuſe au monologue de *Maxime*, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéreſſe à celui qui parle, que quand ſes paſſions, ſes vertus, ſes malheurs, ſes faibleſſes ſont dans ſon ame un

combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à soi-même.

V. 3. . . . . Et quel est le supplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice ?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de *Maxime* est déplacé, et va jusqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de sa vie
Etalera sa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafaud chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des supplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les esclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fausse adresse
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.

Fausse adresse est trop faible, et *Maxime* n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'est qu'un esclave infame.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un sénateur reproche à un esclave de lui avoir fait commettre une mauvaise action; ce reproche serait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de *Phèdre*, par exemple, à l'égard d'*Oenone*, dans celle d'un jeune homme sans expérience; mais le spectateur ne peut souffrir un sénateur qui débite un long monologue, pour dire à son esclave qui n'est pas là, qu'il espère qu'il pourra se venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infame.

V. 25. Mon cœur te résistait et tu l'as combattu
Jusqu'à ce que la fourbe ait souillé sa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie en vers, et même dans la prose soutenue.

V. 29. Mais les dieux permettront à mes ressentimens
De te sacrifier aux yeux des deux amans.

On se soucie fort peu que cet esclave *Euphorbe* soit mis en croix ou non. Cet acte est un peu défectueux dans toutes ses parties : la difficulté d'en faire cinq est si grande, l'art était alors si peu connu, qu'il serait injuste de condamner *Corneille*. Cet acte eût été

admirable par-tout ailleurs dans ſon temps; mais nous ne recherchons pas ſi une choſe était bonne autrefois, nous recherchons ſi elle eſt bonne pour tous les temps.

V. 31. Et je m'oſe aſſurer qu'en dépit de mon crime
Mon ſang leur ſervira d'aſſez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime* comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les paſſions ſe perſonnifient.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Prends un ſiége, Cinna, prends, et ſur toute choſe,
Obſerve exactement la loi que je t'impoſe.

SEDE, inquit, Cinna; hoc primum à te peto ne loquentem interpellas. Toute cette ſcène eſt de *Sénèque* le philoſophe. Par quel prodige de l'art *Corneille* a-t-il ſurpaſſé *Sénèque*, comme dans les Horaces il a été plus nerveux que *Tite-Live*? c'eſt-là le privilége de la belle poéſie, et c'eſt un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'*Aubignac* et *la Motte*, qui ont voulu faire des tragédies en proſe: d'*Aubignac*, homme ſans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la proſe la plus plate; *la Motte*, homme d'eſprit et de génie, qui ayant trop négligé le ſtyle et la langue dans la poéſie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en proſe, parce que la proſe eſt plus aiſée que la poéſie.

V. 13. Au milieu de leur camp tu reçus la naiſſance,
Et lorſque après leur mort tu vins en ma puiſſance,
Leur haine enracinée au milieu de ton ſein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant :

Ce fut dedans leur camps que tu pris la naissance ;
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée.*

V. 24 Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens.

On sous-entend *furent.* Ce n'est point une licence ; c'est un trope en usage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon est trop familier, trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'*Emilie* ; d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à *Cinna* ? Les Romains n'en recevaient point. Ce n'est qu'une inadvertance qui n'ôte rien au sentiment et à l'éloquence vraie et sans enflure dont ce morceau est rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons ?

Bons et mauvais n'est-il pas un peu trop antithèse ? et ces antithèses en général ne sont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes ?

V. 97. Mais tu ferais pitié même à ceux qu'il irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les suivans occasionnèrent un jour une saillie singulière. Le dernier maréchal de *la Feuillade*, étant sur le théâtre, dit tout haut à *Auguste* : Ah, tu me gâtes le *soyons amis*, *Cinna.* Le vieux comédien qui jouait *Auguste* se déconcerta et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit : Ce n'est pas vous qui m'avez déplu, c'est *Auguste* qui dit à *Cinna* qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'est propre à rien, qu'il fait pitié, et qui ensuite lui dit : *soyons amis.* Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié.

Il y a un grand sens et beaucoup de finesse dans cette plaisanterie. On peut pardonner à un coupable

qu'on mépriſe, mais on ne devient pas ſon ami ; il fallait peut-être que *Cinna* très-criminel fût encore grand aux yeux d'*Auguſte*. Cela n'empêche pas que le diſcours d'*Auguſte* ne ſoit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. N'attendez point de moi d'infames repentirs.

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

V. 130. Je ſais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.

Le ſens eſt, *ce que vous devez faire* ; mais l'expreſſion eſt trop équivoque, elle ſemble ſignifier ce que *Cinna* doit faire à *Auguſte*.

SCENE II.

V. 1 Vous ne connaiſſez pas encor tous les complices ;
Votre Emilie en eſt, Seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher *Livie*, qui venait faire ici le perſonnage d'un exempt, et qui ne diſait que ces deux vers. On les fait prononcer par *Emilie*, mais ils lui ſont peu convenables ; elle ne doit pas dire à *Auguſte*, *votre Emilie* ; ce mot la condamne : ſi elle vient s'accuſer elle-même, il faut qu'elle débute en diſant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6, Quoi, l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui
T'emporte-t-il déjà juſqu'à mourir pour lui ?
Ton ame à ces tranſports un peu trop s'abandonne,
Et c'eſt trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie eſt-elle bien placée dans ce moment tragique ? eſt-ce ainſi qu'*Auguſte* doit parler ?

V. 19. Le ciel rompt le ſuccès que je m'étais promis.

On ne rompt point un ſuccès, encore moins un ſuccès qu'on s'eſt promis : on rompt une union, on détruit des eſpérances, on fait avorter des deſſeins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le ſuccès que je m'étais promis.

V. 33. L'une fut impudique et l'autre parricide.

Il eſt ici queſtion de *Julie* et d'*Emilie*. Ce mot *impudique* ne ſe dit plus guère dans le ſtyle noble, parce qu'il préſente une idée qui ne l'eſt pas ; on n'aime point

d'ailleurs à voir *Auguſte* ſe rappeler cette idée humiliante et étrangère au ſujet. Les gens inſtruits ſavent trop bien qu'*Emilie* ne fut même jamais adoptée par *Auguſte*; elle ne l'eſt que dans cette pièce.

V. 45. O ma fille! eſt-ce-là le prix de mes bienfaits? —
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions:

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis:

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets*, n'eſt recevable ni en vers, ni en proſe.

LIVIE,

V. 44. C'en eſt trop, Emilie, arrête, *etc.*

Les comédiens ont retranché tout le couplet de *Livie*, et il n'eſt pas à regretter. Non-ſeulement *Livie* n'était pas néceſſaire, mais elle ſe feſait de fête mal à propos, pour débiter une maxime auſſi fauſſe qu'horrible, qu'il eſt permis d'aſſaſſiner pour une couronne, et qu'on eſt abſous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. Et dans le ſacré rang où ſa faveur l'a mis,
Le paſſé devient juſte et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de ſens. *L'avenir* ne peut ſignifier *les crimes à venir*; et s'il le ſignifiait, cette idée ſerait abominable.

V. 61. Si j'ai ſéduit Cinna, j'en ſéduirai bien d'autres.

Il ſemble qu'*Emilie* ſoit toujours sûre de faire conſpirer qui elle voudra, parce qu'elle ſe croit belle. Doit-elle dire à *Auguſte* qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu?

V. 72. Que la vengeance eſt douce à l'eſprit d'une femme!

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et eſt d'autant plus déplacé, qu'*Emilie* doit être ſuppoſée avoir voulu venger ſon père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. Je l'attaquai par-là, par-là je pris ſon ame.

Expreſſion trop familière.

V. 77. J'en fuis le ſeul auteur, elle n'eſt que complice.

Pourquoi toute cette conteſtation entre *Cinna* et *Emilie* eſt-elle un peu froide ? C'eſt que ſi *Auguſte* veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux ſoit le plus coupable ; et que s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a ſéduit l'autre. Ces diſputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impreſſion, quand on peut héſiter entre deux perſonnages, quand on ignore ſur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux ſont condamnés et condamnables.

V. 80. Mourez, mais en mourant ne ſouillez point ma gloire...
Et la mienne ſe perd ſi vous tirez à vous
Toute celle qui ſuit de ſi généreux coups.

Tirez à vous eſt une expreſſion trop peu noble. *Généreux coups* ne peut ſe dire d'une entrepriſe qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. Eh bien, prends-en ta part et me laiſſe la mienne.

Eh bien, prends-en ta part eſt du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amans,

Ce vers eſt encore du ton de la comédie ; et cette expreſſion *de vrais amans* revient trop ſouvent.

V. 102. Mais enfin le ciel m'aime, et ſes bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un perſonnage auſſi inutile que *Livie*. Il paraît qu'il ne doit point dire à *Auguſte* qu'on l'a fait paſſer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puiſqu'il n'avait révélé la conſpiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il ſe fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un ſi lâche perſonnage ? On ne s'intéreſſe qu'au ſort de *Cinna* et d'*Emilie*, et la grâce de *Maxime* ne touche perſonne.

SCENE DERNIERE.

V. 11. Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif; on ne peut dire *feindre à quelqu'un.*

V 15. Je pensais la révoudre à cet enlèvement,
Sous l'espoir du retour pour venger son amant.

Sous l'espoir du retour. . . expression de comédie; *retour pour venger*, expression vicieuse.

V. 18. Sa vertu combattue a redoublé ses forces.

On dit *les forces d'un Etat*, *la force de l'ame.* De plus, *Emilie* n'avait besoin ni de force, ni de vertu pour mépriser *Maxime.*

V. 22. Si pourtant quelque grâce est due à mon indice. . .

Indice est là pour rimer à *artifice*: le mot propre est *aveu.*

V. 23. Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'est un sentiment lâche, cruel et inutile.

V. 37. Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

C'est ce que dit *Auguste* qui est admirable; c'est-là ce qui fit verser des larmes au grand *Condé*, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles ames.

De toutes les tragédies de *Corneille*, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil *Horace*:

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits, . . .

. . . . . .

C'est d'eux seuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les esprits animés par les factions qui avaient agité le règne de *Louis XIII*, ou plutôt du cardinal de *Richelieu*, étaient plus propres à recevoir les sentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la constitution de l'empire romain, qui plait extrêmement aux hommes d'Etat; et alors chacun voulait l'être.

J'observerai

J'obſerverai ici que dans toutes les tragédies grecques faites pour un peuple ſi amoureux de ſa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté; et que *Corneille*, né français, en eſt rempli.

V. 47. Aime Cinna; ma fille, en cet illuſtre rang,
Préfères-en la pourpre à celle de mon ſang.

La pourpre d'un rang eſt intolérable: cette pourpre comparée au ſang, parce qu'il eſt rouge, eſt puérile.

V. 59. J'oſe avec vanité me donner cet éclat,
Puiſqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'Etat.

n'eſt pas français.

V. 77. Si tu l'aimes encor, ce ſera ton ſupplice. —
Je n'en murmure point, il a trop de juſtice.

Un ſupplice eſt juſte; on l'ordonne avec juſtice; celui qui punit a de la juſtice; mais le ſupplice n'en a point, parce qu'un ſupplice ne peut être perſonnifié.

On retranche aux repréſentations ce dernier couplet de *Livie* comme les autres, par la raiſon que tout acteur qui n'eſt pas néceſſaire gâte les plus grandes beautés.

V. 89. . . . . Une céleſte flamme
D'un rayon prophétique illumine mon ame.

Un rayon prophétique ne ſemble pas convenir à *Livie*. La juſte eſpérance que la clémence d'*Auguſte* préviendra déſormais toute conſpiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

REMARQUES

Sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la ſuite de ſa tragédie. (*Page* 488, *tome premier de l'édition in-4°.*)

CE poëme a tant d'illuſtres ſuffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importans ennemis ſi j'en diſais du mal. Je ne le ſuis pas aſſez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, etc.

Quoique j'aie oſé y trouver des défauts, j'oſerais dire ici à *Corneille* : je ſouſcris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-deſſus de tous vos autres ouvrages; je ſuis frappé de la nobleſſe, des ſentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphaſe et de cette enflure qui n'eſt qu'une grandeur fauſſe. Le récit que fait *Cinna* au premier acte, la délibération d'*Auguſte*, pluſieurs traits d'*Emilie*, et enfin la dernière ſcène, ſont des beautés de tous les temps, et des beautés ſupérieures. Quand je vous compare ſur-tout aux contemporains qui oſaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? *Triſtan*, *la Caſe*, *Grenaille*, *Roſiers*, *Boyer*, *Colletet*, *Gaumin*, *Gillet*, *Provais*, *la Menurdière*, *Magnon*, *Picou*, *de Broſſe*. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'eſt connu, ou dont les noms ne ſe prononcent qu'en riant. C'eſt au milieu de cette foule que vous vous éleviez au-delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains; et tous les bons eſprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans Cinna, ces défauts même auraient été de très-grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adverſaires; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le

créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon seul but est de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'instruire.

(Fin de l'examen.) *C'est l'incommodité des pièces embarrassées qu'en termes de l'art on nomme* implexes, *par un mot emprunté du latin, telles que sont Rodogune et Héraclius. Elle ne se rencontre pas dans les simples ; mais comme celles-là ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même secours du côté du sujet, demandent plus de force de vers, de raisonnement et de sentimens pour les soutenir.*

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'est plus simple que l'Oedipe et l'Electre de *Sophocle*, et ce sont avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. Cinna et Athalie, parmi les modernes, sont, je crois, fort au-dessus d'Electre et d'Oedipe. Il en est de même dans l'épique ; qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième livre de *Virgile* ? Nos romans au contraire sont chargés d'incidens et d'intrigues.

REMARQUES
SUR
POLYEUCTE,

Tragédie représentée en 1643.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

QUAND on passe de Cinna à Polyeucte, on se trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poëtes, ainsi que les grands peintres, savent traiter tous les sujets. C'est une chose assez connue, que *Corneille* ayant lu sa tragédie de Polyeucte chez madame de *Rambouillet*, où se rassemblaient alors les esprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maison. *Voiture* fut député de toute l'assemblée pour engager *Corneille* à ne pas faire représenter cet ouvrage. Il est difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le plus de goût et de lumières, à juger si singulièrement. Furent-ils persuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réussir sur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur sagacité leur fesait remarquer, révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les censeurs du Cid; ils examinaient le Cid par l'exacte raison, et ils ne voyaient pas qu'au spectacle on juge par sentimens. Pouvaient-ils ne pas sentir les beautés singulières des rôles de *Sévère* et de *Pauline*? Ces beautés d'un genre si

neuf et si délicat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois son amant et son mari, n'intéressât pas; et c'est précisément ce qui fit le succès de la pièce. On trouvera dans les remarques quelque anecdotes concernant ce jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui est étonnant, c'est que tous ces chefs-d'œuvre se suivaient d'année en année. Cinna fut joué au commencement de 1643, et Polyeucte à la fin. Il est vrai que *Lopez de Vega*, *Garnier*, *Calderon*, composaient encore plus vite, *plautes pede in uno*; mais, quand on ne s'asservit à aucune règle, qu'on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire Cinna et Polyeucte.

EPITRE DEDICATOIRE

A LA

REINE REGENTE.

Page 134, tome II. *PERMETTEZ..... que je m'écrie dans mon transport:*

Que vos soins, grande Reine, enfantent de miracles! etc.

Corneille n'était pas fait pour les sonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne se point *écrier dans son transport.* Les vers que *Voiture* fit cette année-là même pour la reine, en sa présence, sont dans un autre goût et un peu meilleurs:

. . . . . .
Mais que vous étiez plus heureuse,
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le dit toutefois.

C'est un assez plaisant contraste que *Voiture* loue la reine d'avoir été un peu galante, et que *Corneille* fasse l'éloge de sa dévotion.

POLYEUCTE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Quoi ? vous vous arrêtez aux ſonges d'une femme !
De ſi faibles ſujets troublent cette grande ame !

Des ſonges qui ſont des ſujets. Il était aiſé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance ; mais la faute eſt très-légère.

V. 3. Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé !

Le mot de *rêver* eſt devenu trop familier ; peut-être ne l'était-il pas du temps de *Corneille*. Il faut obſerver qu'il avait déjà l'art de varier ſon ſtyle ; il nous avertit même dans ſes examens qu'il l'a proportionné à ſes ſujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraiſſent jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaiſſeur reconnaîtra toujours le même fonds de ſtyle dans les pièces de *Corneille* qui paraiſſent le plus diverſement écrites. C'eſt en effet le même tour dans les phraſes, toujours un peu de raiſonnement dans la paſſion, toujours des maximes détachées, toujours des penſées retournées en plus d'une manière. C'eſt le ſtyle de *Rotrou*, avec plus de force, d'élégance et de richeſſe. La manière du peintre eſt viſible, quelque ſujet que traite ſon pinceau.

V. 4. Je ſais ce qu'eſt un ſonge, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à ſon extravagance ;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'eſt pas d'un français pur.

V. 9. Mais vous ne ſavez pas ce que c'eſt qu'une femme,

eſt du ſtyle bourgeois de la comédie.

V. 10. Vous ignorez quels droits elle a ſur toute l'ame.

Ce mot *toute* eſt inutile, et fait languir le vers; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la penſée.

V. 13. Pauline, ſans raiſon, dans la douleur plongée,
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a ſongée.

On ne peut dire que dans le burleſque *ſonger une mort.*

V. 19. Et mon cœur attendri ſans être intimidé
N'oſe déplaire aux yeux dont il eſt poſſédé;

expreſſion impropre, vicieuſe; on ne peut dire: *être poſſédé des yeux.*

V. 23. Par un peu de remiſe épargnons ſon ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela eſt à peine intelligible. Ce ſtyle eſt trop à la fois négligé et forcé. Pour juger ſi des vers ſont mauvais, mettez-les en proſe; ſi cette proſe eſt incorrecte, les vers le ſont. *Epargnons ſon ennui par un peu de remiſe, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phraſe révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la proſe la plus correcte; et l'élégance, la force, la hardieſſe, l'harmonie de la poéſie.

Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt que *Corneille*, dans la première édition de Polyeucte, avait mis:

Remettons ce deſſein qui l'accable d'ennui,
Nous le pourrons demain auſſi-bien qu'aujourd'hui;

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un deſſein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accompliſſement, l'exécution, et non pas le deſſein. On avait pu blâmer auſſi: *Nous le pourrons demain*; parce que ce *le* ſe rapporte à *deſſein*, et que *pouvoir un deſſein* n'eſt pas français. Mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la ſyntaxe, que de faire des vers obſcurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive, mais elle vaut beaucoup mieux que la ſeconde.

Tout

Tout cela prouve que la versification française est d'une difficulté presque insurmontable.

V. 27. Et Dieu qui tient votre ame et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain ?

Est-ce DIEU qui *promet de vouloir demain*, ou qui promet que *Polyeucte* voudra ? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies ; on ne les permet plus.

V. 29. Il est toujours tout juste et tout bon, mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace.
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.

Tous ces vers sont rampans, trop négligés, trop du style familier des livres de dévotion. *Après certains momens*, etc. cela sent plus le style comique que le tragique.

V. 34. Le bras qui la versait en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la versait s'arrête et se courrouce ;
Notre cœur s'endurcit, et sa pointe s'émousse.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne souffrirait pas *un bras qui verse une grâce.*

V. 39. Et pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme se dissipe et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *soupirs.* Quand *Racine*, dans son style châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à *Andromaque :*

. . . . . Ah, Seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés ;

le mot d'*entendre* signifie là *comprendre*, *connaître* *Vous connaissiez mon cœur par mes soupirs.*

V. 53. Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire ; on venait de jouer Ste Agnès, d'un *Puget de la Serre.* Elle était tombée ; sa chute donna mauvaise opinion de St Polyeucte à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de *Richelieu* le condamna

comme le Cid. C'eſt ce que nous apprend l'abbé *Hedelin d'Aubignac*, ennemi de *Corneille*, et qui croyait être ſon maître.

Remarquez que cette périphraſe, *l'ennemi du genre humain*, eſt noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire ſe repréſente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat contre DIEU même. Toutes les fois qu'un mot préſente une image, ou baſſe, ou dégoûtante, ou comique, ennobliſſez-la par des images acceſſoires; mais auſſi ne vous piquez pas de vouloir ajouter une grandeur vaine à ce qui eſt impoſant par ſoi-même. Si vous voulez exprimer que le roi vient, dites, *le roi vient*; et n'imitez pas le poëte qui, trouvant ces mots trop communs, dit:

Ce grand roi roule ici ſes pas impérieux.

V. 54. Ce qu'il ne peut de force il l'entreprend de ruſe.

De force, de ruſe, cela eſt lâche, et n'eſt pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruſe.

V. 55. Jaloux des bons deſſeins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pouſſe à reculer.

Les rompre, demi-rompu, rompez. Ce mot *rompre*, ſi ſouvent répété, eſt d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un deſſein*, ni *rompre un coup*.

V. 57. D'obſtacle ſur l'obſtacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs* il fallait ſpécifier un autre obſtacle. *Chaque jour par quelque autre*; il ſemble que ce ſoit par quelque autre pleur. Le ſens eſt clair, à la vérité, mais la phraſe ne l'eſt pas.

Ici le ſens me choque, et plus loin c'eſt la phraſe.
BOILEAU.

Ces petites négligences multipliées ſe font plus ſentir à la lecture qu'au théâtre; rien ne doit échapper aux lecteurs qui veulent s'inſtruire. Quand *Virgile* eut appris aux Romains à faire des vers toujours nobles et élégans, il ne fut plus permis d'écrire comme *Ennius*.

V. 87. Sur mes pareils, Néarque, un bel œil eſt bien fort.

On ne dirait plus aujourd'hui, *ſur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont *Rotrou* et *Corneille* ſe ſont toujours ſervis, et que *Racine* n'employa jamais, ſemble caractériſer une petite vanité bourgeoiſe. *Un bel œil* eſt toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil* eſt encore pis.

V. 101. . . . . Apaiſez donc ſa crainte.

On apaiſe la colère et non la crainte.

V. 104. Fuyez un ennemi qui ſait votre défaut,
Qui le trouve aiſément, qui bleſſe par la vue,
Et dont le crup mortel vous plaît quand il vous tue.

Pluſieurs perſonnages ont cru que *Néarque* ne devait pas parler ainſi d'une épouſe. Que dirait-il de plus ſi c'était une maîtreſſe? Le mot *tue* ſemble ici un peu trop fort; car après tout une complaiſance de quelques heures pour ſa femme tuerait-elle l'ame de *Polyeucte*?

SCENE II.

V. 7. Mais enfin il le faut.

Voilà trois fois de ſuite *il le faut*. Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première ſcène; et quoique le ſtyle ſoit ſouvent incorrect et négligé, il eſt toujours au-deſſus de ſon ſiècle.

V. 15. Ne craignez rien de mal pour une heure d'abſence, eſt encore du ſtyle comique.

SCENE III.

V. 5. Tu vois, ma Stratonice, en quel ſiècle nous ſommes.
Voilà notre pouvoir ſur les eſprits des hommes.

Ces deux vers ſentent la comédie. Le peu de rimes de notre langue fait que pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le ſiècle où nous ſommes*, *l'état où nous ſommes*, *tous tant que nous ſommes*.

Cette gêne ne ſe fait que trop ſentir en mille occaſions, et c'eſt une des preuves de la prodigieuſe ſupériorité des langues grecque et latine ſur les langues

modernes. La seule ressource est d'éviter, si l'on peut, ces malheureuses rimes, et de chercher un autre tour; la difficulté est prodigieuse, mais il la faut vaincre.

V. 11. Mais après l'hymenée ils sont rois à leur tour.

Ce vers a passé en proverbe. Il n'est pas à la vérité de la haute tragédie, mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire. Il s'agit de la vie de *Polyeucte*. *Pauline* croit que le fanatique *Néarque* va livrer son mari aux mains des assassins, et elle s'amuse à dire: *Voilà notre pouvoir sur les hommes dans le siècle où nous sommes, etc.* Si elle est réellement si effrayée, si elle craint pour la vie de *Polyeucte*, c'est de cette crainte qu'elle devait d'abord parler; elle devait même la confier à son mari, et ne pas attendre son départ pour raconter son rêve à une confidente.

V. 12. Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.

Manquer d'amour est d'une prose trop faible.

V. 13. S'il ne vous traite ici d'entière confidence...

Cela n'est pas français; c'est un barbarisme de phrase.

V. 14. S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence;

Expression de la haute comédie, mais que la tragédie peut souffrir.

V. 15. Sans vous en affliger, présumez avec moi
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'est une règle assez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe se fasse à peine remarquer comme adverbe; je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi* pourrait être employé à la fin d'un vers quand le sens est suspendu.

Eh comment et pourquoi
Voulez-vous que je vive,
Quand vous ne vivez pas pour moi?

QUINAULT.

Mais alors ce *pourquoi* lie la phrase. Vous ne trouverez jamais dans le ſtyle noble : *Il m'a dit pourquoi ; je ſais pourquoi* ; la nuance du ſimple et du familier eſt délicate, il faut la ſaiſir.

V. 18. Il eſt bon qu'un mari nous cache quelque choſe.

Ce vers eſt abſolument comique et même burleſque.

V. 21. On n'a tous deux qu'un cœur qui ſent mêmes traverſes.

Cette expreſſion ne paraît pas d'abord françaiſe, elle l'eſt cependant. *Eſt-on allé là ? on y eſt allé deux* ; mais c'eſt un galliciſme qui ne s'emploie que dans le ſtyle très-familier. *Mêmes traverſes ? fonctions diverſes* ; cela n'eſt pas aſſez élégamment écrit, et l'idée eſt un peu ſubtile ; rien n'eſt véritablement beau que ce qui eſt écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne ſaurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23. Et la loi de l'hymen qui vous tient aſſemblés,
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre eſt *unis*, on ne peut ſe ſervir de celui d'*aſſembler* que pour pluſieurs perſonnes.

V. 29. Un ſonge en notre eſprit paſſe pour ridicule. . .
Mais il paſſe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent être bannis des vers héroïques ; cependant on pourrait ſe ſervir du terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre ſur quelque choſe que d'autres reſpectent. Tout dépend de l'art avec lequel le mots ſont placés.

Il eſt à remarquer que du temps de l'empereur *Décie*, les Romains n'avaient nulle foi aux ſonges ; les honnêtes gens ne connaiſſaient plus de ſuperſtitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on eſt ſuppoſé voir l'avenir comme dans un miroir. Mais on ne peut dire *miroir de la fatalité* ; parce que ce n'eſt pas cette fatalité qu'on voit, mais les événemens qu'elle amène.

V. 33. Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, *etc.*

Le mot de *crédit* eſt impropre. Un ſonge n'obtient point de crédit.

V. 37. A raconter ſes maux ſouvent on les ſoulage.

Ce vers eſt un peu familier, et il faut *en racontant*, et non *à raconter*.

V. 43. Ce n'eſt qu'en ces aſſauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Pluſieurs perſonnes ont trouvé que *Pauline* ne devait pas débuter par dire un peu crument qu'elle a eu *d'autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres diſent que *Corneille* avait la ſimplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à *Pauline*.

On peut remarquer ici que *Corneille* étale preſque toujours en maxime ce que *Racine* mettait en ſentiment. Il y a peut-être une eſpèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée, à dire ainſi, qu'une femme d'honneur peut raconter ſes amours. On ſent que c'eſt le poëte qui débite ſes penſées et qui prépare un excuſe pour *Pauline*. Si *Pauline* n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de ſa conduite? Une femme eſt-elle moins eſtimée pour n'avoir aimé que ſon mari? faut-il abſolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de ſa vertu?

V. 45. Dans Rome où je naquis ce malheureux viſage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expreſſion eſt condamnée comme burleſque.

V. 49. Eſt-ce lui. . . . . .
Qui leur tira mourant la victoire des mains?

Tirer la victoire des mains, expreſſion impropre et un peu baſſe aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

V. 52. Et fit tourner le ſort des Perſes aux Romains?

Le ſort ne peut être employé pour *la victoire*; mais le ſens eſt ſi clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le ſort*, n'eſt pas heureux.

V. 65. La digne occaſion d'une rare conſtance!

Stratonice pourrait parler ainſi avant le mariage, mais non après. Ce vers eſt trop d'une ſoubrette.

V. 66 Dis plutôt d'une indigne et folle réſiſtance.
Quelque fruit qu'une fille en puiſſe recueillir,
Ce n'eſt une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille ne préſente pas un ſens clair; et ſi par ce fruit *Pauline* entend la poſſeſſion d'un amant, ce diſcours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. *Racine* a employé cette expreſſion dans Phèdre:

Hélas! du crime affreux dont la honte me ſuit
Jamais mon triſte cœur n'a recueilli le fruit.

Mais cela veut dire, *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma paſſion criminelle.*

V. 69. Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère
J'attendais un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour eſt un ſoléciſme. *Parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81. Et lui déſeſpéré s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illuſtre renommée.

La renommée ne convient point à *trépas*. Ce mot ne regarde jamais que la perſonne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier; la gloire d'un *trépas*; mais la poéſie permet ces licences.

V. 91. Je donnai par devoir à ſon affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus ſingulier, et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en diſe, ce ſentiment peut être très-naturel dans une femme ſenſible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de *Pauline* ni pour femme, ni pour maîtreſſe, ont dit un bon mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de *Pauline*. Il ſerait à ſouhaiter que ces vers fuſſent auſſi délicats par l'expreſſion que par le ſentiment. *Affection*, *inclination* ne terminent pas un vers heureuſement.

V. 93. Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triſte jour tu me vois l'ame atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en* ne ſerait pas moins dur.

Fuyez des mauvais ſons le concours odieux.

BOILEAU.

V. 114. Hélas! c'eſt de tout-point ce qui me déſeſpère....
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le ſang de Polyeucte a ſatisfait leurs rages.

De tout point brouiller des images, ſont des termes bannis du tragique. *Rages* ne ſe dit plus au pluriel; je ne ſais pourquoi; car il feſait un très-bel effet dans *Malherbe* et dans *Corneille*. Craignons d'appauvrir notre langue.

Pluſieurs perſonnes ont entendu dire au marquis de *Saint-Aulair*, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce ſonge de *Pauline*. On diſait que dans une pièce chrétienne, ce ſonge eſt envoyé par DIEU même, et que dans ce cas DIEU qui a eu vue la converſion de *Pauline*, doit faire ſervir ce ſonge à cette même converſion; mais qu'au contraire il ſemble uniquement fait pour inſpirer à *Pauline* de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui aſſaſſinent ſon mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

. . . . De chrétiens une impie aſſemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de ſon rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce ſonge, c'eſt qu'il ne ſert de rien dans la pièce; ce n'eſt qu'un morceau de déclamation. Il n'en eſt pas ainſi du ſonge d'*Athalie*, envoyé exprès par le Dieu des Juifs; il fait entrer *Athalie* dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui eſt apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil ſonge eſt à la fois ſublime, vraiſemblable, intéreſſant et néceſſaire. Celui de *Pauline* eſt à la vérité un peu hors d'œuvre, la pièce peut s'en paſſer. L'ouvrage ſerait ſans doute meilleur s'il y avait le même art que dans

Athalie; mais si ce songe de *Pauline* est une moindre beauté, ce n'est point du tout un défaut choquant; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait souvent des critiques judicieuses qui subsistent; mais l'ouvrage qu'elles attaquent subsiste aussi. Je ne sais qui a dit que ce songe est envoyé par le diable.

V. 121. Voilà, quel est mon songe. —

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raison. On pouvait s'exprimer avec un tour plus noble; mais la simplicité n'est-elle pas permise dans une confidente; ses expressions ici ne sont point comiques.

A l'égard du songe, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'*Athalie* qui fait le nœud de la pièce, il a celui de *Camille*; il prépare.

V. 123. La vision de soi peut faire quelque horreur.

La vision est bannie du genre noble, et *de soi* l'est de tous les genres.

SCENE IV.

V. 5. Sévère n'est point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait sa vie?

Sévère n'est point mort... Ce mot seul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponse de *Pauline* est intéressante! Que le lecteur me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il sent assez, sans qu'on les lui indique.

Le destin aux grands cœurs si souvent mal propice
Se résout quelquefois à leur faire justice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de *Pauline*. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

V. 11. Il vient ici lui-même. — Il vient! — Tu vas le voir. —

C'en est trop; mais comment le pouvez-vous avoir?

Il n'eſt pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne ſache pas de ſi grands événemens arrivés dans la Perſe qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de *Sévère*. Il ne paraît pas convenable qu'il ne ſoit inſtruit que par un ſubalterne, à qui les gens de *Sévère* ont parlé. Il eſt encore aſſez extraordinaire que *Sévère* (devenu tout d'un coup favori, ſans que le gouverneur d'Arménie en ait rien ſu) quitte la cour et l'armée pour aller faire ſans raiſon un ſacrifice qu'il pouvait mieux faire ſur les lieux. Qu'eût-on dit de *Turenne*, s'il eût quitté l'Alſace pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais *Sévère* vient pour épouſer *Pauline*. L'Arménie eſt frontière de Perſe; il a dû ſavoir que *Pauline* était mariée; il a dû s'informer d'elle tous les jours. *Félix* n'a point marié ſa fille ſans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraiſemblable. Toutefois le défaut de vraiſemblance laiſſe ſouvent ſubſiſter l'intérêt. Le ſpectateur eſt entraîné par les objets préſens, et on pardonne preſque toujours ce qui amène de grandes beautés.

V. 14. Un gros de courtiſans en foule l'accompagne.

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de ſuivans éblouit. Le récit de toutes ces aventures arrivées dans le voiſinage de *Félix*, fait trop voir, que *Félix* devait en être inſtruit. Cette cure ſecrète de *Sévère* eſt un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne ſoit publique. L'auteur, en voulant ménager une ſurpriſe, a oublié toute la vraiſemblance.

V. 22. Vous ſavez les honneurs qu'on fit faire à ſon ombre,

Il faudrait, *qu'on rendit.*

V. 23. Après qu'entre les morts on ne le put trouver;
Le roi de Perſe auſſi l'avait fait enlever;

Ces vers ſont trop négligés. La ſyntaxe y eſt violée. *Le roi de Perſe l'avait fait enlever; qu'on ne put le trouver.* C'eſt un ſoléciſme: ce *que* ne ſe rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs eſt trop dans la forme d'une

relation. C'eſt dans ces détails qu'il faut déployer les richeſſes et les reſſources de la langue.

V. 33. Il en fit prendre ſoin, la cure en fut ſecrète.

Pourquoi la cure en fut-elle ſecrète? cela n'eſt point du tout vraiſemblable. On ne fait point guérir ſecrétement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49. L'empereur qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand ſuccès l'envoie en Arménie.

Il n'eſt point du tout naturel que l'empereur envoie ſon libérateur et ſon favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55. Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y diſpoſer.

Ce *diſpoſer* ne ſe rapporte à rien; il veut dire *pour vous diſpoſer à le recevoir*.

V. 56. Ah! ſans doute, ma fille, il vient pour t'épouſer.

Cette idée de *Félix*, que *Sévère* vient pour épouſer ſa fille, condamne ſon ignorance. *Sévère* ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'inſtruire de tout et lui demander *Pauline*? N'était-il pas infiniment plus raiſonnable que *Félix* dit à ſa fille: *Sévère* n'eſt point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour épouſe? En ce cas, *Pauline* ne lui aurait pas répondu par ce vers comique: *Cela pourrait bien être*. Mais ici elle doit répondre: *Cela ne doit pas être*; il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point: vous ne ſavez ſa victoire que par ſes valets; s'il voulait m'épouſer, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris.

V. 68. Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.

On dit bien dans le ſtyle familier, *tu as bon courage*, mais non pas *ton courage eſt bon*. L'auteur veut dire, *tu perſuis mieux que moi... le ciel t'inſpirait..., ton cœur ne ſe trompait pas*.

V. 73. Ménage en ma faveur l'amour qui le poſſède,
Et d'où provient mon mal fais ſortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expreſſions bour-

geoiſes, *fais ſortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'eſprit l'idée que ſa fille doit faire des careſſes à *Sévère* pour l'apaiſer? Devait-il craindre qu'un courtiſan poli d'un empereur juſte, vînt perſécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épouſé *Pauline*? Ne ſerait-ce pas en partie la raiſon pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de *Richelieu* refuſèrent leur ſuffrage à Polyeucte?

V. 82. Il eſt toujours aimable, et je ſuis toujours femme.

Ce combat de *Pauline*, qui dit deux fois qu'elle eſt femme, et de *Félix* qui malgré ce danger, veut abſolument que *Pauline* voie ſon ancien amant, n'aurait-il pas quelque choſe de comique plus que de tragique? *Je ſuis toujours femme* eſt une expreſſion bourgeoiſe.

V. 84. Je n'oſe m'aſſurer de toute ma vertu.

Cela contredit ce bel hémiſtiche, *elle vaincra ſans doute*. Il n'eſt point du tout convenable qu'une femme diſe, *je ne réponds pas de ma vertu*; mais qu'elle le diſe après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

V. 85. Je ne le verrai point — Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuſe preuve de l'eſclavage de la rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille*; toute la *province* pour rimer à *prince*. On ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes; mais la rime gêne toujours, et met ſouvent de la langueur dans le ſtyle.

V. 96. Juſqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant des murs. On va le recevoir hors des murs, au-delà des murs.

V. 97. Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit *les forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Cependant que Félix donne ordre au sacrifice.
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice ?

Il est bien peu décent, bien peu naturel que *Sévère* n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir *Sévère*. Mais si *Félix* est allé le recevoir *hors des murs*, comment *Polyeucte* ne l'a-t-il pas accompagné ? comment n'a-t-on point parlé de *Pauline* ? Il est inconcevable que *Sévère* ignore que *Pauline* est mariée, et qu'il l'apprenne par son écuyer *Fabian*. Où parle ici *Sévère* ? dans la maison du gouverneur, dans un appartement où *Pauline* va bientôt le trouver ; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié sa fille ! Tout cela, encore une fois, justifierait le cardinal de *Richelieu* et l'hôtel de Rambouillet, si leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a sur-tout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout passer. Le cœur oublie toutes les inconséquences quand il en est touché.

V. 3. Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux ?

Sont-elles des expressions convenables ? tout cela ne justifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet ? Il a des lettres *de faveur* pour épouser *Pauline*, et il ne les a pas montrées ! Il vient pourtant *immoler toutes ses volontés aux beautés* de sa maîtresse.

V. 25. Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses,
Vous trouverez dans Rome assez d'autres maîtresses.

Cela est-il de la dignité de la tragédie ? *Corneille* retourne ici ce vers du vieil *Horace* :

. . . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome ;

Et cet autre de *Don Diégue* : *Il est tant de maîtresses.*

Mais *porter l'honneur de ſes careſſes en lieu plus haut* eſt intolérable.

V. 37. Ainſi ce rang eſt ſien, cette faveur eſt ſienne.

Comment ce rang peut-il être ſien, c'eſt-à-dire appartenir à *Pauline*? C'eſt, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Eſt-ce ainſi que *Didon* parle dans *Virgile*? Un homme paſſionné épuiſe-t-il ainſi ſon eſprit à chercher de ſi fauſſes raiſons? *Les* Italiens à qui on reproche les *concetti* en ont-ils de plus condamnables? *Rang ſien*, *faveur ſienne*, expreſſions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance *Titus*, dans *Racine*, dit qu'il doit tout à *Bérénice*.

> Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
> Pour plaire à ce qu'il aime et gagner ſon vainqueur?
> Je prodiguai mon ſang. Tout fit place à mes armes.
> Je revins triomphant; mais le ſang et les larmes
> Ne me ſuffiſaient pas pour mériter ſes vœux.
> J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
> On vit de toutes parts mes bontés ſe répandre.
> Heureux et plus heureux que tu ne peux comprendre,
> Quand je pouvais paraître à ſes yeux ſatisfaits,
> Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits!
> Je lui dois tout. Paulin. . . . . .

Cette élégance eſt abſolument néceſſaire pour conſtituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas *déprifer* *Corneille*; mon commentaire n'eſt ni un panégyrique, ni une cenſure, mais un examen impartial. La perfection de l'art eſt mon ſeul objet.

V. 41. As-tu vu des froideurs quand tu l'en as priée?

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à *Sévère* que *Pauline* eſt mariée, eſt peut-être un reſſort indigne de la tragédie: on voit trop que l'auteur prend ſes avantages pour ménager une ſurpriſe; et encore la ſurpriſe n'eſt pas naturelle: car il n'eſt pas poſſible qu'on ignore un moment dans la maiſon de *Félix* le mariage de ſa fille; il a dû le ſavoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42. Je tremble à vous le dire ; elle eſt. . . — Quoi ? — Mariée.

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie ? Quelle idée peut avoir *Sévère* en diſant *quoi ?* que peut-il ſoupçonner ? il ſait que *Pauline* eſt vivante, qu'elle eſt honorée. Ce *quoi* n'eſt là que pour faire dire à *Fabian*, *mariée ;* et *Sévère* devait le ſavoir tout auſſi bien que *Fabian*. Remarquez toutefois que, malgré tous ces défauts contre la vraiſemblance, il règne dans cette ſcène un très-grand intérêt ; et c'eſt-là ce qui fait le ſuccès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup ſi les ſpectateurs étaient tous des cenſeurs éclairés. Mais le public eſt compoſé d'hommes qui ſe laiſſent entraîner au ſentiment.

V. 43. Soutiens-moi, Fabian, ce coup de foudre eſt grand,
Et frappe d'autant plus que plus il me ſurprend.

Ce coup de foudre eſt d'un héros de roman. Quand l'expreſſion eſt trop forte pour la ſituation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il ſurprend ?* Il faut que la métaphore ſoit juſte

V. 47. De pareils déplaiſirs accablent un grand cœur ;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur ;
Et quand d'un feu ſi beau les ames ſont épriſes,
La mort les trouble moins que de telles ſurpriſes.

Ces quatre vers refroidiſſent. C'eſt l'auteur qui parle et non pas le perſonnage. On ne débite pas des lieux communs quand on eſt profondément affligé. *Corneille* tombe trop ſouvent dans ce défaut.

V. 52. Pauline eſt mariée !... Oui, depuis quinze jours.

Quoi, elle eſt mariée depuis quinze jours, et *Sévère* n'en a rien ſu en venant en Arménie ? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît abſurde, et cependant on ſe ſent remué, attendri à la repréſentation ; grande preuve qu'il ne s'agit pas au théâtre d'avoir raiſon, mais d'émouvoir.

V. 73. Vous vous échapperez ſans doute en ſa préſence.

Expreſſion bourgeoiſe.

V. 19. Que vous êtes heureuſe, et qu'un peu de ſoupirs
Fait un aiſé remède à tous vos déplaiſirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de ſoupirs*, *un peu de larmes*, *un peu de ſanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain*. On dira bien, *elle a verſé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes* ; *elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour* ; *elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, etc.

Fait un aiſé remède à, n'eſt pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit ; on en conſole. *Remède* n'eſt admis dans la poéſie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuiſſans.

V. 27. Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit aſſez qu'*un peu de votre humeur* tient du ſtyle comique.

V. 43. Et quoique le dehors ſoit ſans émotion,
Le dedans n'eſt que trouble et que ſédition.

Le dehors et *le dedans* ne ſont pas du ſtyle noble.

V. 51. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux eſpoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, *etc.*

On cherche à quoi ſe rapporte ce *le*, et on trouve que c'eſt à *eſpoir* ; c'eſt donc le devoir qui a vaincu un *eſpoir*. Ces phraſes obſcures, ces expreſſions impropres et forcées ne ſeraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'eſt-à-dire, dans des ouvrages dignes de la critique. On a ſubſtitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'eſt cette vertu même à nos déſirs cruelle,
Que vous louiez alors en blaſphémant contre elle.

Louiez, *louer*, *blaſphémer*, termes qu'on eût dû corriger ; car *louiez* eſt déſagréable à l'oreille : *blaſphémer* n'eſt point convenable. *Vous blaſphémiez contre ma vertu* ; cela ne peut ſe dire ni en vers ni en proſe. Une femme doit faire ſentir qu'elle eſt vertueuſe ; et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez ſi *Monime*, dont *Mithridate*,

SCENE II.

V. 3. Pauline a l'ame noble, et parle à cœur ouvert.

Plus on a l'ame noble, moins on doit le dire. L'art consiste à faire voir cette noblesse sans l'annoncer. *Racine* n'a jamais manqué à cette règle. *Corneille* fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands : ce serait les avilir s'ils pouvaient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime. Ce n'est guère que dans un excès de passion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il est permis de parler ainsi de soi-même.

V. 4. Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd.

Ce qui vous perd, n'est pas tout-à-fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage si avantageux ne doit pas dire à un homme tel que *Sévère : Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi.

V. 9. Je découvrais en vous d'assez illustres marques,
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques* pour rimer à *monarques* reviennent souvent, et ne doivent jamais paraître dans la poésie, à moins que ces *marques* ne signifient quelque chose. La plus grande de toutes les difficultés est de faire tellement ses vers que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on en prose : Le prince *Eugène* avait des marques qui l'égalaient aux monarques ?

V. 12. De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce rang pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, romaine, parle peut-être trop de monarque et de couronne à un romain ; il semble qu'elle parle à un perse. Elle vivait, à la vérité, sous un empereur ; mais jamais empereur ne donna de royaume à un romain. C'est un discours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de *Pauline* ; mais c'est précisément à *Pauline* qu'il ne convenait pas.

V. 19. Que vous êtes heureuſe, et qu'un peu de ſoupirs
Fait un aiſé remède à tous vos déplaiſirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de ſoupirs*, *un peu de larmes*, *un peu de ſanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain*. On dira bien, *elle a verſé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes* ; *elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour* ; *elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, etc.

Fait un aiſé remède à, n'eſt pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en conſole. *Remède* n'eſt admis dans la poéſie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuiſſans.

V. 27. Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit aſſez qu'*un peu de votre humeur* tient du ſtyle comique.

V. 43. Et quoique le dehors ſoit ſans émotion,
Le dedans n'eſt que trouble et que ſédition.

Le dehors et *le dedans* ne ſont pas du ſtyle noble.

V. 51. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux eſpoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, *etc.*

On cherche à quoi ſe rapporte ce *le*, et on trouve que c'eſt à *eſpoir* ; c'eſt donc le devoir qui a vaincu un *eſpoir*. Ces phraſes obſcures, ces expreſſions impropres et forcées ne ſeraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'eſt-à-dire, dans des ouvrages dignes de la critique. On a ſubſtitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'eſt cette vertu même à nos déſirs cruelle,
Que vous louiez alors en blaſphémant contre elle.

Louiez, *louer*, *blaſphémer*, termes qu'on eût dû corriger ; car *louiez* eſt déſagréable à l'oreille : *blaſphémer* n'eſt point convenable. *Vous blaſphémiez contre ma vertu* ; cela ne peut ſe dire ni en vers ni en proſe. Une femme doit faire ſentir qu'elle eſt vertueuſe ; et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez ſa *Monime*, dont *Mithridate*,

voulut faire sa concubine, et qui est attaquée par les deux enfans de ce prince, dit jamais *ma vertu*.

V. 61. Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible*; c'est le cœur qui l'est. Mais le sens est si clair, que le sentiment ne peut être affaibli.

V. 71. Faites voir des défauts qui puissent à leur tour
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

Des critiques sévères, mais justes, peuvent dire que cela est d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins.* De plus, le seul défaut que *Pauline* montre serait trop d'amour pour *Sévère*; certainement il n'en aimerait pas moins sa maîtresse. La pensée est donc fausse, recherchée, alambiquée.

V. 75. Ces pleurs en sont témoins. . . .

Ils en sont la preuve. *Sévère* est témoin, mais *témoin* peut signifier *preuve*.

V. 77. Trop rigoureux effets d'une aimable présence! . .

D'une aimable présence, est une expression d'idylle. *Monime* en exprimant le même sentiment, dit :

Je verrais en secret mon ame déchirée
Revoler vers le bien dont elle est séparée.

Plus une situation est délicate, plus l'expression doit l'être.

V. 93. Est-il rien que sur moi cette gloire n'obtienne?
Elle me rend les soins que je dois à la mienne. . . .
. . . Je vais. . . remplir. . . par une mort pompeuse
De mes premiers exploits l'attente avantageuse.

Rend les soins, mort pompeuse, etc. tous mots impropres.

V. 99. Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Ces pensées affectées, ces idées plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107. Puiſſe trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de ſa valeur ! —
Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

Ces ſentimens ſont touchans ; ce dernier vers convient auſſi bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il eſt noble autant que ſimple ; il y a tendreſſe et préciſion.

V. 111. Adieu, trop vertueux objet et trop charmant —
Adieu trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci ſont un peu de l'églogue. Quand *les* malheurs de l'amour ne conſiſtent qu'à aller dans ſa chambre, et à vivre avec ſon mari, ce ſont des malheurs de comédie ; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette ſcène ne contribue en rien au nœud de la pièce : mais elle eſt intéreſſante par elle-même. *Corneille* ſentait bien que l'entrevue de deux perſonnes qui s'aiment et qui ne doivent pas s'aimer, ferait un très-grand effet ; et l'hôtel de Rambouillet ne ſentit pas ce mérite.

Juſqu'ici on ne voit, à la vérité, dans *Pauline* qu'une femme qui n'a point épouſé ſon amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ſes noces. Mais c'eſt une préparation à ce qui doit ſuivre, au péril de ſon mari ; à la fermeté que montrera *Pauline* en parlant à *Sévère* pour ce mari même, à la grandeur d'ame de *Sévère* : voilà ce qui rend l'amour de *Pauline* infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCENE III.

V. 2. . . . . Votre eſprit eſt hors de ſes alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger* ; mais non, *hors de ſes alarmes*, *de ſa crainte*, *de ſon danger*, parce qu'on n'eſt pas hors de quelque choſe qu'on a. Il eſt *hors de meſure*, et non *hors de ſa meſure* ; ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble :

Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

V. 17. Mais ſoit cette croyance ou fauſſe ou véritable,
Son ſéjour en ces lieux m'eſt toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'eſt pas français ; il faut, *que cette croyance ſoit fauſſe ou véritable.*

Je ne ſais, au reſte, ſi ce paſſage ſubit de la tendreſſe pour *Sévère* à la crainte pour ſon mari, eſt bien naturel, ſi cela n'eſt pas ce qu'on appelle ajuſté au théâtre. Le ſpectateur n'eſt point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour *Polyeucte*. Ne ſent-on pas qu'une femme tendre qui ſort d'une converſation tendre avec ſon amant, ne s'afflige que par bienſéance pour ſon mari ?

SCENE IV.

V. 1. C'eſt trop verſer de pleurs; il eſt temps qu'ils tariſſent.

Si *Pauline* verſe des pleurs, c'eſt ſon amour pour *Sévère*, et le combat de cet amour et de ſon devoir qui la font pleurer. Il eſt clair qu'elle ne peut pleurer de ce que *Polyeucte* eſt ſorti pendant une heure. Cette mépriſe de *Polyeucte* peut jeter un peu d'aviliſſement ſur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré ſon abſence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3. Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,
Je ſuis vivant, Madame, et vous me revoyez.

Il faut ſous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux ;* car *Polyeucte*, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des ſonges.

V. 13. On m'avait aſſuré qu'il vous feſait viſite.

Diſcours trop familier, *Polyeucte*, à la vérité, joue un rôle un peu déſagréable, et n'intéreſſe encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'eſt pas mort*, cela n'eſt pas tragique ; et il eſt bien étrange que *Polyeucte* ait appris que *Sévère* feſait viſite à ſa femme avant d'avoir vu ni *Polyeucte* ni *Félix*. Cela n'eſt ni décent ni vraiſemblable. Une telle conduite eſt révoltante dans un homme comme *Sévère*. *Félix* aurait dû aller au-devant de lui, ou *Sévère* aurait dû rendre viſite à *Félix*, et demander du moins à voir *Polyeucte*.

V. 18. *Je ferais à tous trois un trop sensible outrage.*

est admirable. Le reste n'affaiblit-il pas ce beau vers? *Pauline* doit-elle dire en face à son époux que le vrai mérite de *Sévère* a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer*? Quel mari ne serait très-offensé de ce discours outrageant et très-indécent? Il répond à cette insulte : *O vertu trop parfaite*! Cette vertu aurait été bien plus parfaite, si elle n'avait pas dit à son mari qu'il lui est *pénible* de résister à son amant.

V. 29. O vertu trop parfaite! ô devoir trop sincère!

Un devoir n'est ni *sincère* ni *dissimulé*; et *Polyeucte* ne doit pas dire que sa femme doit coûter des regrets à *Sévère*; c'est l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à sa femme *du beau feu de l'amant* de sa femme? *Pauline* a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de *Sévère*, la pièce était très-hasardée, et l'hôtel Rambouillet pouvait avoir pleinement raison. Jusqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'est une femme qui veut que son mari ménage son amant, et qui se ménage elle-même entre l'un et l'autre.

V. 31. Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux!

Les *dépens d'un beau feu* ne devaient avoir place que dans les romans de *Scudéri*.

SCENE V.

V. 8. Et ressouvenez-vous que sa faveur est grande.

Le sens est, *songez, mon mari, que mon amant est un grand seigneur qu'il ne faut pas choquer*. Cela semble avilir son mari.

V. 11. Nous ne nous combattrons que de civilité, vers de comédie.

SCENE VI.

V. 7. Foyez donc leurs autels. — Je les veux renverser.

C'est une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, *Godeau*, condamnèrent cette entreprise de *Polyeucte*. On disait que c'est un zèle imprudent; que plusieurs évêques

et plusieurs synodes avaient expressément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois; qu'on refusait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient exposé l'Eglise entière aux persécutions. On ajoutait que *Polyeucte* et même *Pauline* auraient intéressé bien davantage, si *Polyeucte* avait simplement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de *Sévère*. Ces réflexions me paraissent judicieuses; mais il me paraît aussi que le spectateur pardonne à *Polyeucte* son imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui; il n'examine pas si ce zèle est selon la science. Au théâtre on se prête toujours aux sentiments naturels des personnages; on devient enthousiaste avec *Polyeucte*, inflexible avec *Horace*, tendre avec *Chimène*; le dialogue est vif, et il entraîne. Il est vrai que les esprits philosophes, dont le nombre est fort augmenté, méprisent beaucoup l'action de *Polyeucte* et de *Néarque*. Ils ne regardent ce *Néarque* que comme un convulsionnaire qui a enforcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne sera jamais philosophe. Les idées populaires feront toujours admises au théâtre.

V. 31. Je suis chrétien, Néarque, et le suis tout-à-fait;
La foi qui j'ai reçue aspire à son effet.

Tout-à-fait ne doit jamais entrer dans la poésie, et *une foi qui aspire à son effet* n'est pas un vers correct et élégant.

V. 67. Mais Dieu, dont on ne doit jamais se défier,
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux représentations, une secrète joie que *Polyeucte* allât commettre cette action, parce qu'on espérait qu'il en serait puni, et que *Sévère* épouserait sa femme. En effet, c'est à *Sévère* qu'on s'intéresse; et le public prend toujours, sans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'est pas héros.

V. 77. Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule.*

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79. Allons en éclairer l'aveuglement fatal.

En éclairer, eſt dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies; de plus, on éclaire des yeux; on n'éclaire point un aveuglement, on le diſſipe, on le guérit.

V. 80. Allons briſer ces dieux de pierre et de métal.

C'eſt, ſans doute, une action très-ridicule et très-coupable. Un ſeigneur turc qui, dans Conſtantinople, irait briſer les ſtatues de l'égliſe chrétienne, pendant la grand'meſſe, paſſerait pour un fou et ſerait ſévèrement puni par les Turcs mêmes.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. dern. Allons faire éclater ſa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languiſſans ce qu'a dit *Polyeucte*; auſſi j'ai vu ſouvent ſupprimer ces vers à la repréſentation.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers. 13. Sévère inceſſamment brouille ma fantaiſie.

CETTE fantaiſie devrait-elle être *brouillée*, après les aſſurances de *civilités* réciproques? *Pauline* doit-elle craindre que *Sévère* et *Polyeucte* ſe querellent au temple? Ce monologue, qui n'eſt qu'une répétition de ſes terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de ſon rêve, languit un peu à la repréſentation; non-ſeulement il eſt long et ſans chaleur; mais, ſi *Pauline* eſt encore effrayée par ſon rêve, elle ne doit craindre qu'une aſſemblée de chrétiens, puiſque c'eſt *de chrétiens une impie aſſemblée* qui a tué ſon mari en ſonge, et qu'elle ne doit pas préſumer que cette impie aſſemblée ſoit dans le temple de *Jupiter*. Je crois que, ſi elle avait craint un aſſaſſinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que ſon mari eſt chrétien lui-même.

V. 19.

V. 19. L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,
L'autre un déſeſpéré qui peut tout attenter, *etc.*

Cette diſſertation paraît bien froide. Le grand défaut de *Corneille* eſt de faire des raiſonnemens quand il faut du ſentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés ; mais il augmenta avec l'âge et jeta dans toutes ſes dernières pièces une langueur inſupportable. Ici cette faute eſt un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle ſi neuf et ſi ſingulier de *Pauline*.

V. 33. Leurs ames à tous deux d'elles-mêmes maîtreſſes
Sont d'un ordre trop haut pour de telles baſſeſſes.

Leurs ames à tous deux ; cette expreſſion n'eſt pas françaiſe.

V. 36. Mais las ! ils ſe verront, et c'eſt beaucoup pour eux.

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'eſt beaucoup pour eux de ſe voir, c'eſt-à-dire, ils ont fait un grand effort ; ils ont ſurmonté leur averſion ; ils ont pris ſur eux de ſe voir. Ici l'auteur veut dire, *il eſt dangereux qu'ils ſe voient*, mais il ne le dit pas.

V. 40. (Il) ſe repent déjà du choix de mon mari,

vers de comédie.

V. 41. Si peu que j'ai d'eſpoir ne luit qu'avec contrainte,

n'eſt pas français ; il faut *le peu*.

V. dern. Dieux, faites que ma peur puiſſe enfin ſe tromper !
Mais ſachons-en l'iſſue.

Cette *iſſue* ſe rapporte à *peur*. Une peur n'a point d'iſſue.

SCENE II.

V. 17. Un méchant, un infame, un rebelle, un perfide, *etc.*

Ce couplet fait toujours un peu rire ; mais la réponſe de *Pauline* eſt belle et répare incontinent le ridicule produit par cet entaſſement d'injures.

V. 30. Et ſi de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du ſien.

Ebahie ne s'emploie que dans le bas comique ; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerais encor, m'eût-il abandonnée ;
Et ſi de tant d'amour tu parais étonnée....

V. 33. Quoi, s'il aimait ailleurs, ſerais-je diſpenſée
A ſuivre, à ſon exemple, une ardeur inſenſée ?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'eſt-il pas un peu déplacé ? Elle doit trembler pour les jours de ſon mari, et elle demande s'il ſerait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *diſpenſée à* n'eſt pas français ; elle veut dire, *ſerais-je autoriſée à*. *A ſuivre une ardeur*, eſt un barbariſme ; on ne ſuit point une ardeur.

V. 41. Il ne veut point ſur lui faire agir ſa juſtice.

Cela n'eſt pas français ; il faut *agir contre lui*, ou *déployer ſur lui*.

V. 52. Il me faut eſſayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir* ; mais un autre tour ſerait beaucoup mieux. De plus, doit-elle ſe préparer ainſi à pleurer ? Les pleurs ſont involontaires ; elle aurait dû dire, *il aura peut-être pitié de mes pleurs*.

V. 59. Je ne puis y penſer ſans frémir à l'inſtant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces mots inutiles que la rime arrache. *Sans frémir* dit tout ; *à l'inſtant*, eſt ce qu'on appelle *cheville*.

V. 73. Ici diſpenſez-moi du récit des blaſphèmes....

Je ne répondrai point à cette fauſſe opinion où l'on eſt, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il eſt bien sûr que leur *Deus optimus, maximus*, que *Deum ſator atque hominum rex* n'était point une ſtatue, et que *Polyeucte* avait très-grand tort de leur reprocher une ſottiſe dont ils n'étaient point coupables ; mais c'eſt une opinion commune. *Polyeucte* était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poéſie n'eſt pas de la philoſophie ; ou plutôt la philoſophie conſiſte à faire dire ce que les caractères des perſonnages comportent.

V. 74. Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec un *s* et ſans *s*. Les poëtes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76. Oyez, Félix, dit-il; oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'eſt plus employé qu'au barreau. On a conſervé ce mot en Angleterre. Les huiſſiers diſent *ois*, ſans ſavoir ce qu'ils diſent. Nous n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr*; et nous diſions autrefois *oyer*. Les ſeſſions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer et terminer*.

V. 96. Nous voyons... les clameurs d'un peuple mutiné...

Voir des clameurs; c'eſt une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne ſoit animé et bien fait.

V. 98. Félix... Mais le voici qui vous dira le reſte.

Il y a là un grand intérêt. C'eſt-là, encore une fois, ce qui fait le ſuccès des pièces de théâtre.

SCENE III.

V. 17. Au ſpectacle ſanglant d'un ami qu'il faut ſuivre,
La crainte de mourir et le déſir de vivre
Reſaiſiſſent une ame avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas ceſſe de le vouloir, *etc.*

Voila où les maximes générales ſont bien placées; elles ne ſont point ici dans la bouche d'un homme paſſionné qui doit parler avec ſentiment, et éviter les ſentences et les lieux communs. C'eſt un juge qui parle et qui dit des raiſons priſes dans la connaiſſance du cœur humain.

V. 33. Je devais même peine à des crimes ſemblables;
Et mettant différence entre ces deux coupables....
J'ai trahi la juſtice à l'amour paternel.

Cette ſuppreſſion des articles n'eſt permiſe que dans le ſtyle burleſque, qu'on nomme *marotique*; et *trahir la juſtice à l'amour paternel*, n'eſt pas français.

V. 48. Qu'il faſſe autant pour ſoi comme je fais pour lui.

Ce vers eſt un barbariſme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne ſe dit qu'à l'indéfini; il faut faire quelque choſe pour *ſoi*, il travaille pour *lui*.

V. 53. Ils écoutent nos vœux. — Eh bien, qu'il leur en faſſe, *etc.*

Le lecteur voit, ſans doute, combien tout ce dialogue eſt vif, preſſé, naturel, intéreſſant: c'eſt un chef-d'œuvre.

V. 75. Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légéreté.

Outre que, expreſſion qui ne doit jamais entrer dans la poëſie. *Plus de dureté*; ce *plus* ne ſe rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que *Polyeucte* ſera inébranlable, quand elle eſpère le fléchir par ſes pleurs? Peut-être que ſi elle eſpérait un retour de *Polyeucte* à la religion de ſes pères, la ſituation en deviendrait plus touchante, quand elle verrait enſuite ſon eſpérance trompée. Cette ſcène, d'ailleurs, eſt ſupérieurement dialoguée.

SCENE IV.

V. 10. Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari. —
Je l'ai de votre main, mon amour eſt ſans crime.

On eſt toujours un peu étonné que *Pauline* prononce le mot d'amour en parlant de ſon mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, eſt admirable.

Dans le vers qui ſuit, *la glorieuſe eſtime de votre choix*, eſt un barbariſme.

V. 20. Par ces beaux ſentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils ſont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que *Pauline* demande la grâce de ſon mari, au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que ſon mari.

V. 24 Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre?* Qu'eſt-ce que ce prix? Cette phraſe était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCENE V.

V. 1. Albin, comme eſt-il mort?

Il faut *comment*.

Ibid. . . . . . En brutal. . . .

Mauvaiſe expreſſion.

V. 13. De penſers ſur penſers mon ame eſt agitée,
De ſoucis ſur ſoucis elle eſt inquiétée

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de ſentiment.

V. 15 Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.

La joie: ce mot ne découvre-t-il pas trop la bassesse de *Félix?* Quel moment pour sentir de la joie!

V. 31. A punir les chrétiens son ordre est rigoureux.

Un *ordre à punir*, est un soléciſme.

V. 44. Et de tant de mépris son esprit indigné....
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.

Cette crainte n'eſt-elle pas auſſi frivole que celle où était *Pauline*, que ſon mari et ſon amant ne ſe querellaſſent au temple? Perſonne ne craint pour *Félix*; il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62 Mais ſi par ſon trépas l'autre épouſait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puiſſans appuis, *été.*

Voici le ſentiment le plus bas qu'on puiſſe jamais développer, mais il eſt ménagé avec art.

Ces expreſſions, *l'autre épouſait ma fille*, *j'acquerrais par là*, *cent fois plus haut*, ſont auſſi baſſes que le ſentiment de *Félix*. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas ſans plaiſir l'aveu de ces ſentimens, tout condamnables qu'ils ſont. On aimait en ſecret ce développement honteux du cœur humain; on ſentait qu'il n'eſt que trop vrai que ſouvent les hommes ſacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, *Félix* dit au moins qu'il déteſte ces penſers ſi lâches; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à *Albin*, qui lui dit qu'il a *l'ame trop haute?*

C'eſt ici le lieu d'examiner ſi on peut mettre ſur la ſcène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand *Narciſſe* dit dans Britannicus, *et pour nous rendre heureux perdons les miſérables.* On n'aime point le prêtre *Mathan* qui veut *à force d'attentats perdre tous ſes remords.* Cependant, puiſque ces caractères ſont dans la nature, il ſemble qu'il ſoit permis de les peindre; et l'art de les faire contraſter avec les perſonnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

V. 77. Je dois vous avertir, en ſerviteur fidelle,
Qu'en ſa faveur déjà la ville ſe rebelle.

Rebeller ne ſe dit plus et devrait ſe dire, puiſqu'il vient de *rebelle*, *rebellion*. Mais comment cette ville païenne peut-elle ſe révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de ſon ſacrilége, et qu'il s'eſt enfui du temple ſi épouvanté qu'il a craint d'être écraſé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a paſſé ſitôt de l'exécration pour l'action de *Polyeucte* à l'amour pour ſa perſonne.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 17. L'autre m'obligerait d'aller querir Sévère.

Querir ne ſe dit plus.

V. 21. Si vous me l'ordonnez j'y cours en diligence.

Il n'eſt pas naturel que *Polyeucte* envoie prier *Sévère* de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire; mais le public eſt dans l'attente qu'il dira quelque choſe d'important. On ne ſe doute pas que *Polyeucte* envoie chercher *Sévère* pour lui donner ſa femme.

SCENE II.

Quatre ans après Polyeucte, *Rotrou* donna Saint-Genêt comme une tragédie ſainte. On ſait que ce *Genêt* était un comédien qui ſe convertit ſur le théâtre, en jouant dans une farce contre les chrétiens. *Rotrou*, dans cette pièce, a imité ces ſtances de *Polyeucte*.

V. 6 Toute votre félicité
Sujette à l'inſtabilité,
En moins de rien tombe par terre;

Tombe par terre, eſt toujours mauvais; la raiſon en eſt que *par terre* eſt inutile, et n'eſt pas noble. Cette manière de parler eſt de la converſation familière: *il eſt tombé par terre.*

V. 9. Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

C'eſt-là un de ces *Concetti*, un de ces faux brillans qui étaient tant à la mode. Ce n'eſt pas l'éclat qui fait la fragilité; les diamans, *qui éclatent* bien davantage,

ſont très-ſolides. On remarqua, dès les premières repréſentations de Polyeucte, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième ſtrophe d'une ode de l'évêque *Godeau* à *Louis XIII*.

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le ſont toutes les odes aux rois, ſur-tout quand elles ſont trop longues; mais on la déterra pour accuſer *Corneille* de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé; ces trois vers purent ſe préſenter à lui dans la foule de ſes autres enfans; il eût été mieux de ne les pas employer; il était aſſez riche de ſon propre fonds. C'eſt peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de ſe les être appropriés.

V. 17. Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups ſont moins attendus.

Qu'il tient ſuſpendus ſerait mieux. *Pendus* n'eſt pas agréable.

V. 55. Et mes yeux éclairés des céleſtes lumières,
Ne trouvent plus aux ſiens leurs grâces coutumières.

C'eſt dommage que ce dernier mot ne ſoit plus d'uſage que dans le burleſque.

SCENE III.

V. 4. Vient-il à mon ſecours, vient-il à ma défaite?

cela n'eſt pas français.

V. 7. Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même.

Point eſt ici une faute contre la langue; il faut *vous n'avez d'ennemi que vous-même.*

V. 9. Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.

On a déjà dit que ſes mots *rêver*, *ſonger*, *faire un rêve*, *un ſonge*, ne ſont pas du ſtyle de la tragédie.

V. 16. Gendre du gouverneur de toute la province.

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il eſt à la fois inutile et emphatique.

V. 19. Mais après vos exploits, après votre naiſſance,
Après votre pouvoir, voyez notre eſpérance.

On ne peut dire *après votre naiſſance*, *après votre pouvoir*, comme on dit *après vos exploits*. *Voyez notre eſpérance* eſt le contraire de ce qu'elle entend; car elle entend, voyez la juſte terreur qui nous reſte, voyez où vous nous réduiſez; vous, d'une ſi grande naiſſance, vous qui avez tant de pouvoir!

V. 23. . . . . Je ſais mes avantages,
Et l'eſpoir que ſur eux forment les grands courages.

L'eſpoir que les *grands courages forment ſur les avantages* n'eſt pas une faute contre la ſyntaxe, mais cela n'eſt pas bien écrit. La raiſon en eſt qu'il ne faut pas un grand courage pour eſpérer une grande fortune quand on eſt gendre du gouverneur de *toute la province*, et eſtimé chez le prince.

V. 35. Eſt-ce trop l'acheter que d'une triſte vie,
Qui tantôt, qui ſoudain me peut être ravie?

Tantôt eſt ici pour *bientôt*. J'ai vu des gens traiter de capucinade ce diſcours de *Polyeucte*; mais il faut toujours ſe mettre à la place du perſonnage qui parle. *Polyeucte* ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39. Voilà de vos chrétiens les ridicules ſonges.

C'eſt ici que le mot de *ridicule* eſt bien placé dans la bouche de *Pauline*. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennobliſſent. *Racine*, dans Athalie, ſe ſert des mots de *boue* et *chien* avec ſuccès.

V. 55. Quel dieu? — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève; mais preſque tout ce que dit *Polyeucte* dans cette ſcène eſt du genre ſublime.

V. 66. Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir.

On n'ôte point *des périls*. On vous ſauve d'un péril. On détourne un péril. On vous arrache à un péril.

V. 67. Et, ſans me laiſſer lieu de tourner en arrière.

Sans me laiſſer lieu, expreſſion de proſe rampante.

V. 68. Sa faveur me couronne entrant dans la carrière ;
Du premier coup de vent il me conduit au port ;
Et, sortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Observez que voilà quatre vers qui disent tous la même chose ; c'est une *carrière*, c'est un *port*, c'est la *mort*. Cette superfluité fait quelquefois languir une idée, une seule image la fortifierait. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet, mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans sa patrie, dirait : *Je rentre dans mon nid, j'arrive au port à pleines voiles, je reviens à bride abattue?* C'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

V. 75. Cruel ! car il est temps que ma douleur éclate....
Est-ce là ce beau feu ? sont ce là tes sermens ? *etc.*

Il me semble que ce couplet est tendre, animé, douloureux, naturel et très à sa place.

V. 93. Hélas ! — Que cet hélas a de peine à sortir !

Cet hélas est un peu familier, mais il est attendrissant, quoique le mot *sortir* ne soit pas noble.

V. 107. Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.

Je me souviens qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière à DIEU. Je ne sais pas si ce ridicule subsiste encore.

V. 108. Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

est un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan en dirait autant à Constantinople de sa femme si elle était chrétienne. *Elle a trop de vertu pour n'être pas musulmane.* C'est par cela même que cette idée est très-belle, parce qu'elle est dans la nature. C'est ce qu'*Horace* appelle *benè morata fabula.*

V. 129. Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant insister sur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour? Peut-être ce dépit ne sied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouse dont le mari va être exécuté. Tout sentiment qui n'est pas à sa place sèche

les larmes qu'une situation attendrissante fesait couler. Il ne s'agit pas ici que *Pauline* soit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à son mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers est dans la nature, et il doit plaire.

SCENE IV.

V. 5. A ma seule prière il rend cette visite.
Je vous ai fait, Seigneur, une incivilité.

Rendre visite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

V. 8. Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le résigne.

Cette étrange idée de prier *Sévère* de venir, pour lui céder sa femme, ne serait pas tolérable en toute autre occasion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette cession, d'ailleurs lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philosophe même peut être touché; car le philosophe sait que chacun doit parler suivant son caractère. Cependant on peut dire que cette cession n'a rien d'attendrissant, parce qu'elle n'a rien de nécessaire; que c'est une chose que *Polyeucte* peut également faire ou ne faire pas, qui n'est point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors d'œuvre qui ne va point au cœur. Il semble qu'il cède sa femme pour avoir le plaisir de la céder. Mais cela produit de très-grandes beautés dans la scène suivante.

SCENE V.

V. 2. Je suis confus pour lui de son aveuglement.

Cette résignation de *Polyeucte* fait naître une des plus belles scènes qui soient au théâtre. C'est-là sur-tout ce qui soutient cette tragédie. Remarquez que si l'acte finissait par la proposition étrange de *Polyeucte* de laisser sa femme à son mari par testament, rien ne serait plus ridicule et plus froid; mais le grand art de relever cette espèce de bassesse par la scène entre *Sévère* et *Pauline*, est d'un génie plein de ressources.

V. 5. . . . . Mais quel cœur assez bas?
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas?

Assez bas n'est pas le mot propre. *Assez* ne se rapporte à rien.

V. 9. Et comme si vos feux étaient un don fatal,
Il en fait un présent lui-même à son rival.

C'est dommage qu'*un présent de vos feux* gâte un peu ces vers excellens.

V. 19. On m'aurait mis en poudre, on m'aurait mis en cendre
Avant que.... — Brisons là.

En poudre, *en cendre*, c'est une petite négligence qui n'affaiblit point les sublimes et pathétiques beautés de cette scène.

V. 20. . . . . Brisons là; je crains d'en trop entendre,
Et que cette chaleur qui sent vos premiers feux
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.

Une chaleur qui sent des premiers feux et qui pousse une suite, cela est mal écrit, d'accord; mais le sentiment l'emporte ici sur les termes, et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de *Corneille*.

V. 31. Il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Par la construction, c'est le triste sort de cet homme qu'elle épouserait en secondes noces; et par le sens, c'est le triste sort de *Polyeucte* dont il s'agit.

V. 35. Et si vous me croyiez d'une ame si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.

Si peu saine n'est pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

Dernier. Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Il n'est point du tout naturel que *Pauline* sorte sans recevoir une réponse qu'elle attend avec tant d'empressement. Mais le dernier vers est si beau, et en même temps si adroit qu'il fait tout pardonner.

SCENE VI.

V. 1. Qu'eſt-ceci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
Tombe ſur mon bonheur et le réduit en poudre!

Si on ôtait ce *qu'eſt ceci* et ce *coup de foudre* qui réduit un eſpoir en poudre, et les deux vers faibles qui ſuivent, et ſi on commençait la ſcène par ces mots: *Quoi! toujours la fortune*, etc. elle en ſerait plus vive.

V. 45. Je te dirai bien plus, mais avec confidence,
La ſecte des chrétiens n'eſt pas ce que l'on penſe, etc.

On ſait aſſez que c'eſt-là un des plus beaux endroits de la pièce; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'eſt la condamnation de tous les perſécuteurs.

V. 69. Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne ſont qu'inventions de ſages politiques,
Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et deſſus ſa faibleſſe affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers ſont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les ſuivantes.

V. 75. Jamais un adultère, un traître, un aſſaſſin,
Jamais d'ivrogneries, et jamais de larcin,
Ce n'eſt qu'amour entre eux, que charité ſincère;
Chacun y chérit l'autre, et le ſecourt en frère.

Ces quatre vers trop ſimples ont auſſi été retranchés.

V. 79. Ils font des vœux pour nous qui les perſécutons

Remarquez ici que *Racine*, dans *Eſther*, exprime la même choſe en cinq vers.

Tandis que votre main ſur eux appeſantie
A leurs perſécuteurs les livrait ſans ſecours,
Ils conjuraient ce Dieu de veiller ſur vos jours,
De rompre des méchans les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ſes ailes.

Sévère, qui parle en homme d'Etat, ne dit qu'un mot, et ce mot eſt plein d'énergie. *Eſther*, qui veut toucher *Aſſuérus*, étend davantage cette idée. *Sévère* ne fait qu'une réflexion; *Eſther* fait une prière; ainſi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendriſſante. Ce ſont des beautés différentes, et toutes

deux à leur place. On peut souvent faire de ces comparaisons ; rien ne contribue davantage à épurer le goût.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère ?

Je ne doute pas que *Corneille* n'ait voulu faire contraster la bassesse de *Félix* avec la grandeur de *Sévère*. Les oppositions sont belles en peinture, en poésie, en éloquence. *Homère* a son *Therſite* ; l'*Arioſte* a son *Brunel* ; il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères laches ne sont presque jamais tolérés ; on ne veut pas voir ce qu'on mépriſe.

Non-seulement *Félix* est mépriſable, mais il se trompe toujours dans ses raisonnemens. Il prétend que *Sévère* mépriſe dans *Pauline* les restes de *Polyeucte*. Cependant *Sévère* aime passionnément *ces reſtes*. Il a beau dire que *Sévère tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'est *un fourbe* ; il devrait bien voir que *Sévère* n'a pas besoin de l'être. En général, tout ce qui n'est que politique est froid au théâtre ; et la politique de *Félix* est aussi fausse que lâche. S'il croit que *Sévère* se soucie peu de *Pauline*, il ne doit pas croire qu'il veuille se venger. Pourquoi ne pas donner à *Félix* un grand zèle pour sa religion ? Cela ferait un bien meilleur contraste avec le zèle de *Polyeucte* pour la sienne.

V. 2. As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère ?

Le mot de *misère* qu'on emploie souvent en vers pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'est-à-dire de la bassesse des sentimens.

V. 5. Que tu discernes mal le cœur d'avec la mine !

est trop du ton de la comédie.

V. 7. Et s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival trop indignes de lui ;

expression toujours déshonnête et du discours familier.

V. 11. Tranchant du généreux il croit m'épouvanter;
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je sais des gens de cour quelle est la politique;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux... l'artifice est trop lourd... plus fine pratique; tout cela est bourgeois et comique.

V. 19 C'est en vain qu'il tempête.....

ce mot n'est que burlesque.

V. 19. Et s'il avait affaire à quelque mal-adroit,
Le piége est bien tendu; sans doute il le perdrait.

Toute cette tirade et ces expressions bourgeoises, *j'en ai tant vu de toutes les façons, et j'en ferais des leçons au besoin, et s'il avait affaire à un mal-adroit*, sont absolument mauvaises. Il faut savoir avouer les fautes, comme admirer les beautés.

V. 26. Pour subsister en cour c'est la haute science.

Pour subsister en cour, est une expression bourgeoise. *La haute science pour subsister en cour* n'est pas de faire couper le cou à son gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raisons plus fortes. Le zèle de la religion suffisait et pouvait fournir des choses sublimes.

ALBIN.

V. 33. Cette grâce, Seigneur, que Pauline l'obtienne.

FELIX.

Celle de l'empereur ne suivrait pas la mienne.

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne suivrait pas la sienne? Au contraire, il doit présumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il n'ait pas fait couper le cou à son gendre, et qu'il attende des ordres positifs.

V. 47. Je vois le peuple ému pour prendre son parti.

Cette raison ne paraît guère meilleure que les autres. Il est difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatisme punissable de *Polyeucte*, se révolte sur le champ en sa faveur. Ce qu'il y a de triste, c'est que les défauts du rôle de *Félix* ne sont rachetés par aucune beauté; il parle presque toujours aussi bassement qu'il pense. On ne dit point *ému pour*, cela n'est pas français.

V. 53. Et Sévère auſſitôt, courant à ſa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence...

n'eſt pas français.

SCENE II.

V. 4. Je ne hais point la vie, et j'en aime l'uſage;
Mais ſans attachement qui ſente l'eſclavage.

L'eſclavage n'eſt pas le mot propre, parce qu'on n'eſt pas eſclave de la vie.

V. 10. Te ſuivre dans l'abyme où tu veux te jeter! —

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la ſcène ſuivante, *où le conduiſez-vous? — à la mort, — à la gloire.* Voyez comme ces mots *où je m'en vais monter* gâtent, énervent ce ſentiment, comme ce qui eſt ſuperflu eſt toujours mauvais.

V. 28. Mais ces ſecrets pour vous ſont fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'eſt pas le mot propre, c'eſt *difficile.*

V. 33. Pour lui ſeul contre toi j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice eſt de *mauvaiſe grâce*, comme le dit très-bien *Polyeucte.*

Rotrou, dans ſon Saint-Genêt, fait parler ainſi *Marcel* qui veut perſuader à *Genêt* de ne pas renoncer à la religion de ſes pères:

O ridicule erreur de vanter la puiſſance
D'un Dieu qui donne aux ſiens la mort pour récompenſe;
D'un impoſteur, d'un fourbe, et d'un crucifié!
Qui l'a mis dans le ciel? qui l'a déifié?
Un ramas d'ignorans et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,
De femmes et d'enfans, dont la crédulité
S'eſt forgée à plaiſir une divinité;
De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'expoſent au trépas,
Et mépriſent des biens qu'ils ne poſsèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers

convenables à un païen. Ces raisons sont aisément réfutées par *Genêt* :

Si, mépriser vos Dieux c'est leur être rebelle,
Croyez qu'avec raison je leur suis infidelle. ..
Vous verrez si ces Dieux de métal et de pierre
Seront puissans au ciel comme on les croit en terre.
Alors les sectateurs de ce crucifié
Vous diront si sans cause ils l'ont déifié, *etc.*

Une telle scène entre *Polyeucte* et *Félix*, écrite avec force, aurait certainement fait un très-grand effet.

V. 36. Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *sucre* n'est admis que dans le discours très-familier.

V. 48 En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition est du style de la comédie.

V. 51. Cesse de me tenir ce discours outrageux.

Ce mot n'est pas usité ; mais plusieurs auteurs s'en sont heureusement servis. Nous ne sommes pas assez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64. Je voulais gagner temps pour ménager ta vie
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, style de comédie. *Flatteur de Décie* ; ce n'est pas ainsi qu'il doit caractériser *Sévère*.

SCENE III.

V. 5. Parlez à votre époux. — Vivez avec *Sévère*.

On est un peu révolté que *Polyeucte* ne parle à sa femme que de l'amour qu'elle a pour *Sévère*. Cette répétition peut déplaire. Le christianisme n'ordonne point qu'on cède sa femme. Mais ici *Polyeucte* semble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8. Il voit quelle douleur dans l'ame vous possède,
Et sait qu'un autre amour en est le seul remède.

Ces maximes d'amour sont ici un peu révoltantes. Il n'est pas convenable que *Polyeucte* l'encourage à aimer un autre amant et ce n'est pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un

autre

autre amour qui puiſſe remédier à l'amour. Un martyr enthuſiaſte doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10. Puiſqu'un ſi grand mérite a pu vous enflammer,
Sa préſence toujours a droit de vous charmer.

Un ſi grand mérite, ſtyle de comédie.

V. 13. Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainſi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour ſi puiſſant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien ſouvent.

V. 17. Quels efforts à moi-même il a fallu me faire...

On dit bien *ſe faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à ſoi*, il faut *ſur ſoi*.

V. 18. Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si juſtement acquis à ſon premier vainqueur.

Donnés pour te donner, répétition vicieuſe.

V. 22. Apprends d'elle à forcer ton propre ſentiment.

Le mot propre eſt *dompter*.

V. 28. Ne déſeſpère pas une ame qui t'adore.

Comment *Pauline* peut-elle dire qu'elle adore *Polyeucte*? Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer* c'eſt trop; certainement elle ne l'adore pas.

V. 30 Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troiſième apoſtrophe, cet empreſſement extrême de lui donner un mari, ne paraiſſent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette ſcène ne ſoit écoutée avec un grand plaiſir. L'obſtination de *Polyeucte*, ſa réſignation, ſon tranſport divin plaiſent beaucoup. Ceux qui aſſiſtent au ſpectacle étant perſuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment *Polyeucte*, ſont ſaiſis de ſon tranſport: ils ne ſont pas fort attendris, mais ils s'intéreſſent à la ſituation.

V. 32. Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus ſi vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers eſt un barbariſme.. *Un amour qui entretient et qui entretient pour! et de quoi qu'il entretienne!* Il n'eſt pas permis de parler ainſi.

V. 37. Mais s'il eſt inſenſé vous êtes raiſonnable.

Ce vers eſt du ſtyle da la comédie.

V. 46. . . . Elle changera, par ce redoublement,
En injuſte rigueur un juſte châtiment.

Il eſt triſte que *redoublement* ne puiſſe ſe dire en cette occaſion; le ſens eſt beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

V. 52. Un cœur à l'autre uni jamais ne ſe retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'eſt-là parler de ſentimens; ce n'eſt pas en avoir. Comment ſe peut-il faire que cette ſcène ne faſſe jamais verſer de larmes? N'eſt-ce point qu'on ſent que *Pauline* n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour? D'ailleurs, elle parle ici de déſunion après avoir parlé de *redoublement* de mort qui les ſépare.

V. 62. Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil ſi détaché?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'eſt pas.

V. 68. Que tout cet artifice eſt de mauvaiſe grâce!

eſt du ſtyle de la comédie.

V. 71. Après avoir tenté l'amour et ſon effort.

Cela n'eſt ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

V. 74 Vous vous joignez enſemble! Ah! ruſes de l'enfer!
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?

expreſſion pardonnable au perſonnage qui parle, mais qui n'eſt pas d'un ſtyle noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuſe; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76 Vos réſolutions uſent trop de remiſe;

phraſe qui n'a point d'élégance. *Uſer de remiſe*, expreſſion proſaïque: *uſer* d'ailleurs ſuppoſe *uſage*; une réſolution n'a point d'uſage.

V. 92. Je le ferais encor ſi j'avais à le faire.

Ce vers eſt dans le Cid, et eſt à ſa place dans les deux pièces.

V. 96. Adore-les ou meurs.—Je ſuis chrétien.—Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point sur *mourir*; quand on répète la pensée, il faut fortifier l'expression.

V. 100. Où le conduisez-vous ?—A la mort.—A la gloire. dialogue admirable et toujours applaudi.

SCENE IV.

V. 7. Vois-tu comme le sien des cœurs impénétrables ?

Impénétrable n'est pas le mot propre; il signifie caché, dissimulé, qu'on ne peut découvrir, qu'on ne peut pénétrer, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible*.

V. 18. . . . Répandant votre sang par votre propre main.

FELIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie.

On est un peu surpris que cet homme se compare aux *Brutus* et aux *Manlius*, après avoir avoué les sentimens les plus lâches.

V. 21. Et quand nos vieux héros avaient du mauvais sang
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'est une vieille erreur qu'en se faisant saigner on se délivrait de son mauvais sang. Cette fausse métaphore a été souvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos* sous le nom d'*Andronic*.

Quand j'ai du mauvais sang je me le fais tirer.

On a dit que *Philippe II* a fait cette abominable plaisanterie à son fils en le condamnant.

V. 25. Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons souvent ce mot *savoir* en poésie assez mal à propos: *J'ai su le satisfaire* pour *je l'ai satisfait*; *j'ai su lui plaire* au lieu de *je lui ai plu*. Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque dessein.

V. 31. Romps ce que ses douleurs y donneraient d'obstacle;
Tire-la, si tu peux, de ce triste spectacle;

Romps, tire-la, mauvaises expressions. *Des douleurs qui donnent obstacle*, est un barbarisme; et *ce qu'ils donneraient d'obstacle* est un barbarisme encore plus grand.

SCENE V.

V. 2. Cette seconde hostie est digne de ta rage.

Ce mot *hostie* signifiait alors *victime*.

V. 5. Ta barbarie en elle a les mêmes matières.

Ce vers est trop négligé, et n'est pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela est un peu barbare.

V. 7. Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.

pléonasme.

V. 13. Redoute l'empereur, appréhende Sévère.

D'où sait-elle que *Félix* a sacrifié *Polyeucte* à la crainte qu'il a de *Sévère*? est-ce une révélation?

V. 25. Le faut-il dire encor; Félix, je suis chrétienne.

Ce miracle soudain a révolté beaucoup de gens. *Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.* Mais le parterre aimera long-temps ce prodige; il est la récompense de la vertu de *Pauline*; et s'il n'est pas dans l'histoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27. Le coup à l'un et l'autre en sera précieux,
Puisqu'il t'affure en terre en m'élevant aux cieux.

T'affure en terre n'est pas français. Il veut dire, *affermit ton pouvoir sur la terre.*

SCENE DERNIERE.

La pièce semble finie quand *Polyeucte* est mort. Autrefois quand les acteurs représentaient les Romains avec le chapeau et une cravate. *Sévère* arrivait le chapeau sur la tête, et *Félix* l'écoutait chapeau bas, ce qui fesait un effet ridicule.

V. 2. Et lâche ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte est donc mort! et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités?

D'où sait-il que *Félix* a immolé son gendre à la peur méprisable qu'il avait de *Sévère*? Ce *Sévère* ne pouvait le savoir, à moins que *Polyeucte*, par un second miracle, ne le lui eût révélé. Le reste est fort juste

et fort beau ; il doit être irrité que *Félix* n'ait pas déféré à sa noble prière.

V. 24. Je cède à des transports que je ne connais pas.

Ce nouveau miracle n'est pas si bien reçu du parterre que les deux autres ; il ne faut pas sur-tout prodiguer coup sur coup les prodiges de même espèce. Quand on pardonnerait la conversion incroyable de ce lâche *Félix*, on n'en ferait pas touché, parce qu'on ne s'intéresse pas à lui comme à *Pauline*, et qu'il est même odieux.

V. 25. Et par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je passe au zéle de mon gendre.

Comprendre semblerait plus juste qu'*entendre*.

V. 29. Son amour épandu sur toute la famille,
Tire après lui le père aussi-bien que la fille.

Tirer après soi est devenu bas avec le temps.

V. 42 De pareils changemens ne vont point sans miracle.

Des changemens ne *vont* point. On mène une vie innocente, et non pas *avec innocence*. Mais *j'approuve que chacun ait ses dieux*, et *servez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudissemens. La manière dont le fameux *Baron* récitait ces vers, en appuyant sur *servez votre monarque*, était reçue avec transport. Plusieurs n'approuvent pas que *Sévère* dise à *Félix*: *Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque*, parce que ce n'est pas lui qui donne les gouvernemens, et que *Félix* n'a pas quitté le sien ; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainsi.

V. 45. Ils mènent une vie avec tant d'innocence.
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance ;

est trop du style familier, et d'ailleurs cela n'est pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47. Se relever plus forts plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.

Ce relever n'est pas l'effet ; cela n'est pas exact, mais est une licence que je crois permise.

V. 52. J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Ce vers est toujours très-bien reçu du parterre. C'est la voix de la nature.

V. 53. Qu'il les ſerve à ſa mode,

eſt du ſtyle comique; *à ſon choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56. Je n'en veux pas ſur vous faire un perſécuteur.

Il y avait auparavant *en vous*; cela paraiſſait un contre-ſens; il ſemblait que ce fût *Félix* chrétien qui pût être perſécuteur. *Corneille* corrigea *ſur vous*, mais c'eſt une faute de langage; on perſécute un homme et non *ſur* un homme.

V. 65. Nous autres, béniſſons notre heureuſe aventure.

Notre heureuſe aventure, immédiatement après avoir coupé le cou à ſon gendre, fait un peu rire; et *nous autres* y contribue.

L'extrême beauté du rôle de *Sévère*, la ſituation piquante de *Pauline*, la ſcène admirable avec *Sévère*, au quatrième acte, aſſurent à cette pièce un ſuccès éternel. Non-ſeulement elle enſeigne la vertu la plus pure, mais la dévotion, et la perfection du chriſtianiſme. Polyeucte et Athalie ſont la condamnation éternelle de ceux qui, par une jalouſie ſecrète, voudraient proſcrire un art ſublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils ſentent combien cet art eſt au-deſſus du leur; ne pouvant y atteindre, ils le veulent proſcrire, et par une injuſtice auſſi abſurde que barbare, ils confondent *Tabarin* et *Guillot Gorju* avec St *Polyeucte* et le grand prêtre *Joad*.

Dacier, dans ſes remarques ſur la poétique d'*Ariſtote*, prétend que *Polyeucte* n'eſt pas propre au théâtre, parce que ce perſonnage n'excite ni la pitié, ni la crainte; il attribue tout le ſuccès à *Sévère* et à *Pauline*. Cette opinion eſt aſſez générale; mais il faut avouer auſſi qu'il y a de très-beaux traits dans le rôle de *Polyeucte*, et qu'il a fallu un très-grand génie pour manier un ſujet ſi difficile.

REMARQUES
SUR LE MENTEUR,

Comédie représentée en 1642.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

IL faut avouer que nous devons à l'Eſpagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illuſtré la France. Ne rougiſſons point d'être venus tard dans tous les genres C'eſt beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaiſſait que des aventures romaneſques et des turludinades, *Corneille* mit la morale ſur le théâtre. Ce n'eſt qu'une traduction ; mais c'eſt probablement à cette traduction que nous devons *Molière*. Il eſt impoſſible en effet que l'inimitable *Molière* ait vu cette pièce ſans voir tout d'un coup la prodigieuſe ſupériorité que ce genre a ſur tous les autres, et ſans s'y livrer entièrement. Il y a autant de diſtance de Mélite au Menteur, que de toutes les comédies de ce temps-là à Mélite : ainſi *Corneille* a réformé la ſcène tragique et la ſcène comique par d'heureuſes imitations. Nous nous conformons à l'édition que *Corneille* donna en 1644, édition devenue extrêmement rare, dans laquelle on trouve le Cid avec les imitations de *Guilain de Caſtro*, Pompée avec les imitations de *Lucain*, et le Menteur avec des vers aſſez curieux qui ne ſont dans aucune autre édition. *Corneille* ne mit point au bas des pages du Menteur les traits qu'il prit dans *Lopez* ou dans *Roxas* ; on ne ſait qui de ces deux poëtes eſpagnols eſt l'auteur de cette comédie.

LE MENTEUR,

COMEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 4. . . . . Je fais banqueroute à ce fatras de lois.

ON disait alors *faire banqueroute*, pour *abandonner, renoncer, quitter, se détacher*, mais mal à propos; *banqueroute* était impropre, même en ce temps-là, dans l'occasion où l'auteur l'emploie. *Dorante* ne fait pas banqueroute aux lois, puisque son père consent qu'il renonce à cette profession.

V. 5 Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde, et des galanteries, *etc.*

Nous avons souvent remarqué ailleurs que *dedans* est une légère faute, et qu'il faut *dans*.

V. 22. C'est-là le plus beau soin qui vienne aux belles ames.

On prend un soin; on a un soin, on se charge d'un soin; on rend des soins; mais un soin ne *vient* pas.

V. 28. Et déjà vous cherchez à pratiquer l'amour.

On ne pratique point l'amour comme on pratique le barreau, la médecine.

V. 29. Je suis auprès de vous en fort bonne posture,
De passer pour un homme à donner tablature.
J'ai la taille d'un maître, *etc.*

Quoique *Corneille* ait épuré le théâtre dans ses premières comédies, et qu'il ait imité, ou plutôt deviné le ton de la bonne compagnie de son temps, il est pourtant encore ici loin de la bienséance et du bon goût; mais au moins il n'y a pas de mot déshonnête, comme *Scarron* s'en permit dans de misérables farces des *Jodelets*, qui, à la honte de la nation et même de la cour, eurent tant de succès avant les chefs-d'œuvre de *Molière*.

V. 39

V. 39. Vous tenez celles-là trop indignes de vous,
Que le ſon d'un écu rend traitables à tous.

Le ſon d'un écu et l'idée de ce vers ſont des choſes honteuſes qu'on devrait retrancher pour l'honneur de la ſcène françaiſe. Ce vers même eſt imité de la ſatire de *Régnier*, intitulée *Macette*. Les bienſéances étaient impunément violées dans ce temps-là; et *Corneille*, qui s'élevait au-deſſus de ſes contemporains, ſe laiſſait entraîner à leurs uſages.

V. 41. Auſſi que vous cherchiez de ces ſages coquettes
Où peuvent tous venans débiter leurs fleurettes
Mais qui ne font l'amour que de babil et d'yeux?

Cela n'eſt pas français. On dit bien *la maiſon où j'ai été*, mais non *la coquette où j'ai été.*

Le texte dans l'édition in-8° encadrée et dans l'in-4° en 8 vol. porte:

Auſſi que vous cherchiez de ces ſages coquettes
Qui bornent au babil leurs faveurs plus ſecrètes,
Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux?
Vous êtes d'encolure à vouloir un peu mieux.
Loin de paſſer ſon temps, *etc.*

V. 43. Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux.

Ce vers n'eſt pas français; *faire l'amour d'yeux et de babil* ne peut ſe dire. On a changé ce vers, et on a mis:

Sans qu'il vous ſoit permis de jouer que des yeux.

V. 46. Et le jeu, comme on dit, n'en vaut pas les chandelles.

Chandelles; cette expreſſion ſerait aujourd'hui indigne de la haute comédie.

V. 63. J'en voyais là beaucoup paſſer pour gens d'eſprit,
Et faire encore état de Chimène et du Cid;
Eſtimer de tous deux la vertu ſans ſeconde,
Qui paſſeraient ici pour gens de l'autre monde,
Et ſe feraient ſiffler ſi dans un entretien
Ils étaient ſi groſſiers que d'en dire du bien!

On voit que *Corneille* avait encore ſur le cœur, en 1646, le déchaînement des auteurs contre le Cid. Il ſupprima depuis ces vers, et y ſubſtitua ceux-ci:

La diverſe façon de parler et d'agir
Donne aux nouveaux venus ſouvent de quoi rougir.

V. 70. Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre.

Ce mot signifie *revue.*

V. 85. . . . . Chacun s'y fait de mise.

Peut-être cette expression pouvait passer autrefois.

V. 86. Et vaut communément autant comme il se prise.

Vaut autant comme n'est pas français; on l'a déjà observé ailleurs.

V. 93. Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne, *etc.*

Molière n'a point de tirade plus parfaite : *Térence* n'a rien écrit de plus pur que ce morceau. Il n'est point au-dessus d'un valet, et cependant c'est une des meilleures leçons pour se bien conduire dans le monde. Il me semble que *Corneille* a donné des modèles de tous les genres.

V. 99. Et d'un tel contre-temps il fait tout ce qu'il fait,
Que quand il tâche à plaire, il offense en effet.

On ne dit pas *faire d'un contre-temps*, mais *faire à contre-temps.*

Au reste, cette scène est d'un ton très-supérieur à toutes les comédies qu'on donnait alors; elle peint des mœurs vraies; elle est bien écrite, à l'exception de quelques fautes excusables.

SCENE II.

Clarice faisant un faux pas et comme se laissant choir.

Une comédie qui n'est fondée que sur un faux pas que fait une demoiselle en se promenant aux Tuileries, semble manquer d'art dans son exposition; et les complimens que se font *Clarice* et *Dorante* n'annoncent ni intrigue ni caractère.

V. 1. Aih! — Ce malheur me rend un favorable office. . . .

Si cette *Clarice* n'avait pas fait un faux pas, il n'y aurait donc pas de pièce. Ce défaut est de l'auteur espagnol. L'esprit est plus content quand l'intrigue est déjà nouée dans l'exposition. On prend bien plus de part à des passions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine est si faible, ne fait aucune impression, parce que cet amour n'est pas assez vraisemblable. On tolère la naissance soudaine de cette

passion dans quelque jeune homme ardent et impétueux qui s'enflamme au premier objet; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On croirait presque que ce *Darante* qui aime tant à mentir, exerce ce talent dans sa déclaration d'amour, et que cet amour est un de ses mensonges; cependant il est de bonne foi.

V. 2. Puisqu'il me donne lieu de ce petit service

Lieu d'un service n'est pas français. On donne lieu de rendre service.

V. 19. Et le plus grand bonheur au mérite rendu
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.

Cela n'est pas français. On rend justice au mérite, on ne lui rend pas bonheur. (peut-être les premiers imprimeurs ont-ils mis *bonheur* au lieu d'*honneur*.) Cette scène languit par une contestation trop longue.

V. 35. Comme l'intention seule en forme le prix, *etc.*

Ces dissertations dont les phrases commencent presque toujours par *comme*, et dont l'auteur a rempli ses tragédies, sont une de ces habitudes qu'il avait prises en écrivant; c'est la manière du peintre.

SCENE IV.

V. 12. La plus belle des deux je crois que ce soit l'autre.

Je crois que ce soit est une faute de grammaire, du temps même de *Corneille*. *Je crois* étant une chose positive exige l'indicatif; mais pourquoi dit-on, je crois qu'elle *est* aimable, qu'elle *a* de l'esprit? et *croyez-vous* qu'elle *soit* aimable, qu'elle *ait* de l'esprit? C'est que *croyez-vous* n'est point positif. *Croyez-vous* exprime le doute de celui qui interroge. *Je suis sûr qu'il vous satisfera*; *êtes-vous sûr qu'il vous satisfasse?*

Vous voyez par cet exemple que les règles de la grammaire sont fondées pour la plupart sur la raison, et sur cette logique naturelle avec laquelle naissent tous les hommes bien organisés.

V. 15. Ah! depuis qu'une femme a le don de se taire,
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire.

Depuis ne peut être employé pour *quand*, pour

dès-là que, *lorsque*. Ce mot *depuis* dénote toujours un temps passé. Il n'y a point d'exception à cette règle. C'est principalement aux étrangers que j'adresse cette remarque ; c'est pour eux sur-tout qu'on fait ces commentaires. *Corneille* corrigea depuis :

Monsieur, quand une femme a le don de se taire.

V. 22. Et quand le cœur m'en dit, j'en prends par où je puis.

J'en prends par où je puis est un peu licencieux, et l'expression est dégoûtante. Ce n'est point ainsi que *Térence* fait parler ses valets.

SCÈNE V.

V. 41. . . . Des flûtes. . . . des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies

Quoique ce substantif *harmonie* n'admette point de pluriel, non plus que *mélodie*, *musique*, *physique*, et presque tous les noms des sciences et des arts, cependant j'ose croire que dans cette occasion ces *harmonies* ne sont point une faute, parce que ce sont des concerts différens. On peut dire, *les mélodies de Lulli et de Rameau sont différentes* ; de plus, le Menteur s'égaie dans son récit ; et *pousser des harmonies* est assez plaisant pour un menteur qui est supposé chercher à tout moment ses phrases.

V. 66. S'il (le soleil) eût pris notre avis, ou s'il eût craint
ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène.

Cela est guindé, faux, hors de la nature, et du plus mauvais goût. Aussi *Corneille* substitua à ces deux vers si différens du reste, ces deux-ci qui sont très-plaisans et du meilleur ton :

S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
N'eût pas troublé sitôt ma petite fortune.

V. 75. Il s'est fallu passer à cette bagatelle.

Se passer à, *se passer de*, sont deux choses absolument différentes. *Se passer à* signifie *se contenter de ce qu'on a*. *Se passer de* signifie *soutenir le besoin de ce qu'on n'a pas*. Il a quatre attelages, on peut se passer à moins. Vous avez cent mille écus de rente, et je m'en passe.

SCENE VI.

V. 2. Je remets à ton choix de parler ou te taire.

La grande exactitude de la proſe veut *de te taire*; mais il faut renoncer à faire des vers ſi cette petite licence n'eſt pas permiſe.

V. 7. . . . . Pauvre eſprit!— je le perds
Quand je vous oy parler de guerre et de concerts.

Je vous *oy* ne ſe dit plus; pourquoi? Cette diphtongue n'eſt-elle pas ſonore? *Foi*, *loi*, *croi*, *boi*, révoltent-ils l'oreille? Pourquoi l'infinitif *oüir* eſt-il reſté, et le préſent eſt-il proſcrit? La ſyntaxe eſt toujours fondée ſur la raiſon; l'uſage et l'abolition des mots dépendent quelquefois du caprice; mais on peut dire que cet uſage tend toujours à la douceur de la prononciation: *je l'oy*, *j'oy*, eſt ſec et rude; on s'en eſt défait inſenſiblement.

V. 27. Etaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire ſonner Lamboy, Jean-de Vert, et Galas.

Généraux de l'empereur *Ferdinand III.*

V. 34. On leur fait admirer les baies qu'on leur donne.

Baies ſignifie ici *bourdes*, *chſſades*. Il faut éviter ſoigneuſement au milieu des vers ces mots *baies*, *baies*, et ne les jamais faire rencontrer par des ſyllabes qui les heurtent. On eſt obligé de faire *baies* de deux ſyllabes, et ce ſon eſt très-déſagréable; c'eſt ce qu'on appelle le demi-*hiatus*. Nous avons des règles certaines d'harmonie dans la poéſie; pour peu qu'on s'en écarte, les vers rebutent, et c'eſt en partie pourquoi nous avons tant de mauvais poëtes.

V. 42. Nous pourrons ſous ces mots être d'intelligence.

On n'entend pas bien ce que l'auteur veut dire. Comment *Dorante* ſera-t-il d'intelligence avec ſa maîtreſſe, ſous les mots de *contreſoarpe* et de *faſſé*?

V. 49. Ayant ſi bien en main le feſtin et la guerre,
Vos gens en moins de rien courraient toute la terre.

Le feſtin en main, mauvaiſe expreſſion de ce temps-là.

V. 61. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intrigues.

Ce mot *intriques* n'eſt plus d'uſage. *Thomas Corneille*, dans l'édition qu'il fit des œuvres de ſon frère, ſubſtitua:

. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous couvriront de honte en devenant publiques.

DORANTE.

N'en prends point de ſouci. Mais tous ces vains diſcours, *etc.*

V. 65. . . . . Sache qu'à *me* ſuivre
Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre.

A me ſuivre eſt un barbariſme.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Par quelque haut récit qu'on en ſoit conviée,
C'eſt grande avidité de ſe voir mariée.

CETTE expreſſion *conviée* priſe en ce ſens, n'eſt plus d'uſage; mais j'oſe croire que ſi on voulait l'employer à propos, elle reprendrait ſes premiers droits.

Remarquez ici que la ſcène change. Le premier acte s'eſt paſſé dans les Tuileries, à préſent nous ſommes dans la maiſon de *Clarice*, à la Place royale. On aurait pu aiſément ſuppoſer que la maiſon eſt voiſine du jardin des Tuileries, et que le ſpectateur voit l'une et l'autre. Nous avons déjà dit que l'unité de lieu ne conſiſte pas à reſter toujours dans le même endroit, et que la ſcène peut ſe paſſer dans pluſieurs lieux repréſentés ſur le théâtre avec vraiſemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aiſément un jardin, un veſtibule, une chambre.

V. 7. S'il faut qu'à vos projets la ſuite ne réponde,
Je m'engagerais trop dans le caquet du monde.

Il faut *ne réponde pas*. Ce *ne* ſeul ne ſe dit que dans les occaſions ſuivantes: Je crains qu'elle ne réponde; il n'eſt point de douceurs qu'elle ne réponde aux complimens qu'on lui a faits; il n'y a perſonne dans cette maiſon dont je ne réponde; eſt-il une queſtion difficile laquelle il ne réponde? Mais nous ne voulons pas e une trop longue diſſertation.

V. 12. Ce que vous ſouhaitiez eſt la même juſtice.

La même juſtice ne ſignifie pas la *juſtice même.* Voyez ce qui eſt dit ſur cette règle dans les notes ſur la tragédie de Cinna.

V. 15. Je le tiendrai long-temps deſſous votre fenêtre,
Afin qu'avec loiſir vous le puiſſiez connaître.

Cette manière de préſenter un amant à ſa maîtreſſe, qu'il doit épouſer, paraît un peu ſingulière dans nos mœurs; mais la pièce eſt eſpagnole; et de plus ce n'eſt point ici une entrevue; le père ne veut que prévenir *Clarice* par la bonne mine de ſon fils.

V. 17. Examiner ſa taille, et ſa mine, et ſon air,
Et voir quel eſt l'époux que je veux vous donner.

Son air... donner. Il faut rimer à l'oreille, puiſque c'eſt pour elle que la rime fut inventée, et qu'elle n'eſt que le retour des mêmes ſons, ou du moins des ſons à peu-près ſemblables. On prononçait *donner* en feſant ſonner la finale *r*, comme s'il y avait eu *donnair.*

V. 24 Je cherche à l'arrêter parce qu'il m'eſt unique.

On ne dit pas *il m'eſt unique* comme *il m'eſt cher*, *il m'eſt agréable*, parce qu'*unique* n'eſt pas un adjectif, une qualité ſuſceptible de régime. Il eſt agréable pour moi, agréable à mes yeux. *Unique* eſt abſolu. Mais pourquoi dit-on, cela m'eſt agréable? et ne peut-on pas dire, cela m'eſt aimable? cela eſt plaiſant à mon goût, et non pas cela m'eſt plaiſant? C'eſt qu'*agréable* vient d'*agréer*; cela m'agrée, au datif. *Plaiſant* vient de *plaire*; cela me plaît, auſſi au datif, comme s'il y avait *plaît à moi.* Il n'en eſt pas ainſi d'*aimer*: j'aime cette pièce, et non cette pièce aime à moi; ainſi on ne peut dire, *m'eſt aimable.*

SCENE II.

V. 15. Cette chaîne (du mariage) qui dure autant que notre vie,
Et qui nous doit donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache aſſez ſouvent
Le contraire au contraire et le mort au vivant.

Cette allégorie ne paraît-elle pas un peu forte dans une ſcène de comédie, et ſur-tout dans la bouche d'une fille? mais toute cette tirade eſt de la plus grande

beauté. Il n'y a point de fille qui parle mieux, et peut-être si bien dans *Molière*.

V. 34. . . Fille qui vieillit tombe dans le mépris.
C'est un nom glorieux qui se garde avec honte.
Sa défaite est fâcheuse à moins que d'être prompte.

L'usage permet qu'on dise, cette fille est *de défaite*, c'est-à-dire elle est belle, on peut aisément s'en défaire, la marier. Mais la *défaite* exprime figurément qu'elle s'est rendue ; *défaire, se défaire*, un visage *défait*, un ennemi *défait*, *défaite* d'une marchandise, *défaite* d'une armée ; toutes acceptions différentes.

V. 37. Le temps n'est pas un dieu qu'elle puisse braver,
Et son honneur se perd à le trop conserver.

Il semble qu'une fille perde son honneur en se mariant. Ce vers gâte un très-beau morceau.

V. 39. Ainsi vous quitteriez Alcippe pour un autre,
Dont vous verriez l'humeur rapportant à la vôtre ?

Rapportant n'était pas français du temps même de *Corneille*. Il faut, *dont vous verriez l'humeur conforme à la vôtre*, *répondante à la vôtre*, *assortie à la vôtre*.

V. 42. Il me faudrait en main avoir un autre amant.
J'avais certaine vieille *en main*,
D'un génie à vrai dire, au-dessus de l'humain.
REGNARD.

SCENE III.

V. 7. Ton père va descendre, ame double et sans foi ?

Tout cela paraît choquer un peu la bienséance ; mais on pardonne au temps où *Corneille* écrivait ; on tutoyait alors au théâtre. Le tutoiement qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir *Rodrigue* et *Chimène* l'employer. Remarquez cependant que l'élégant *Racine* ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant.

Je ne t'ai point aimé ! Cruel, qu'ai-je donc fait ?

Jamais *Molière* n'a fait tutoyer les amans. *Hermione* dit :

Ne devait-tu pas lire au fond de ma pensée ?

Phèdre dit :

Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Mais jamais *Achille*, *Oreste*, *Britannicus*, etc. ne tutoient leurs maîtresses. A plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. *Molière* en fait usage dans le Dépit amoureux ; mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

V. 31 Si je le vis jamais, et si je le connoi. . . .
Ne viens-je pas de voir son père avecque toi ?

Voilà encore *connois* ou *connoi* qui rime avec *toi*. Voilà une nouvelle preuve qu'on prononçait *je connois*, ou bien *je connoi*, en retranchant la lettre *s*, comme nous prononçons *j'aperçois*, *je vois*, *loi*, *roi* ; tous les *oi* prononcés comme écrits avec l'*o*. Aujourd'hui qu'on prononce *je connais*, *je parais*, *je verrais*, *j'aimerais*, il est clair qu'il faut un *a*.

V. 33. Tu passes, infidelle, ame ingrate et légère,
La nuit avec le fils, le jour avec le père.

Cette idée ne serait pas tolérable s'il n'était question d'une fête qu'on a donnée. Le théâtre doit être l'école des mœurs.

V. 35. Son père de vieux temps était ami du mien.

On ne dit point *de vieux temps*, mais *dès long-temps*, *depuis long-temps*, *de tout temps*, *toujours*, *en tout temps*, *en tous les temps*.

V. 51. Quoi, je suis donc un fourbe, un bizarre, un jaloux !

Il semble que l'auteur espagnol n'ait pas tiré assez de parti du mensonge de *Dorante* sur cette fête. La mépriſe d'un page qui a pris une femme pour une autre, n'a rien d'agréable et de comique. D'ailleurs, ce mensonge de *Dorante*, fait à son rival, devait servir au nœud de la pièce et au dénouement ; il ne sert qu'à des incidens.

V. 61. A moins qu'en attendant le jour du mariage,
M'en donner ta parole et deux baisers pour gage.

Cette indécence ne serait point soufferte aujourd'hui. On demande comment *Corneille* a épuré le théâtre ? C'est que de son temps on allait plus loin ; on

demandait des baisers et on en donnait. Cette mauvaise coutume venait de l'usage où l'on avait été très-longtemps en France, de donner par respect un baiser aux dames sur la bouche, quand on leur était présenté. *Montaigne* dit qu'il est triste pour une dame d'apprêter sa bouche pour le premier mal tourné qui viendra à elle avec trois laquais.

Les soubrettes se conformèrent à cet usage sur le théâtre. De là vient que dans la Mère coquette de *Quinault*, jouée plus de vingt ans après, la pièce commence par ce vers :

Je t'ai baisé deux fois.—Quoi, tu baises par compte ?

Il faut encore observer que quand ces familiarités ridicules sont inutiles à l'intrigue, c'est un défaut de plus.

SCENE IV.

V. 7. . . . . Ce jour même nos armes
Régleront par leur sort tes plaisirs ou tes larmes.

Cela n'est pas français. *Régler* ne veut pas dire *causer*; on ne peut dire *régler des larmes*, *régler des plaisirs*.

V. 10 Puissé-je dans son sang voir couler tout le mien !

L'auteur paraît ici quitter absolument le ton de la comédie, et s'élever à la noblesse des images et des expressions tragiques ; mais il faut observer que c'est un amant au désespoir qui veut appeler son rival en duel. Les expressions suivent ordinairement le caractère des passions qu'elles expriment.

Interdùm tamen et vocem comœdia tollit.

V 11. Le voici ce rival que son père t'amène.

On ne conçoit pas trop comment *Alcippe* peut voir entrer *Dorante*. Le premier vers de la cinquième scène prouve que *Dorante* et *Géronte* son père sont dans une place publique, ou dans une rue sur laquelle donnent les fenêtres de *Clarice*, ou à toute force dans le jardin des Tuileries, qui est le premier lieu de la scène, quoiqu'il soit assez peu vraisemblable que tous les personnages de cette comédie passent leur journée, et ne fassent leurs affaires qu'en se promenant dans un jardin. Or *Alcippe* est encore dans la maison de

Clarice; car ce n'eſt ſurement ni dans la rue, ni dans un jardin public, que *Géronte* vient rendre viſite à *Clarice* et lui propoſer ſon fils en mariage. Ce n'eſt pas non plus dans la rue que *Clarice* découvre à ſa ſoubrette les ſecrets de ſon cœur. Enfin ce ne peut pas être dans la rue qu'*Alcippe* vient débiter à ſa maîtreſſe deux pages d'injures, et lui demander enſuite deux baiſers; cela ne ſerait ni vraiſemblable, ni décent; ce n'eſt pas dans le milieu d'un jardin, puiſque *Clarice* le prie de parler plus bas, de crainte que ſon père ne l'entende.

Il faut donc conclure que le lieu de la ſcène change ſouvent dans cette comédie, et qu'en cet endroit *Alcippe* qui eſt chez *Clarice* ne peut pas voir entrer *Dorante* qui eſt dans la rue. Remarquez auſſi que les ſcènes IVe et V^e^ ne ſont point liées, et que le théâtre reſte vide. Seulement *Alcippe* annonce que *Dorante* paraît; mais il l'annonce mal à propos, puiſqu'il ne peut le voir.

V. 14. Mais ce n'eſt pas ici qu'il faut le quereller.

Quereller ſignifie aujourd'hui *reprendre*, *faire des reproches*, *réprimander*; il ſignifiait alors *inſulter*, *défier*, et même *ſe battre*. Dans nos provinces méridionales, les tribunaux ſe ſervent du mot *quereller* pour accuſer un homme, attaquer un teſtament, une convention; c'eſt un abus des mots; le langage du barreau eſt par-tout barbare.

SCENE V.

V. 1. Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade
Me mettrait hors d'haleine et me ferait malade.

Il ſemble par ces vers que *Géronte* et *Dorante* ſoient dans les Tuileries. Comment *Alcippe* a-t-il pu les voir de la maiſon de *Clarice* à la place Royale?

V. 11. Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux ſuperbes dehors du palais Cardinal.

Aujourd'hui le Palais-royal. Ce quartier, qui eſt à préſent un des plus peuplés de Paris, n'était que des prairies entourées de foſſés, lorſque le cardinal de *Richelieu* y fit bâtir ſon palais. Quoique les embelliſſemens de Paris n'aient commencé à ſe multiplier que

vers le milieu du siècle de *Louis XIV*, cependant la simple architecture du palais Cardinal ne devait pas paraître si superbe aux Parisiens, qui avaient déjà le Louvre et le Luxembourg. Il n'est pas surprenant que *Corneille*, dans ces vers, cherchât à louer indirectement le cardinal de *Richelieu*, qui protégea beaucoup cette pièce, et même donna des habits à quelques acteurs. Il était mourant alors, en 164*2*, et il cherchait à se dissiper par ces amusemens.

V. 13. Toute une ville entière avec pompe bâtie
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer à ses superbes toits
Que tous ses habitans sont des dieux ou des rois.

Des dieux! cela est un peu fort.

V. 70. Ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre.

Ces particularités rendent la narration de *Dorante* plus vraisemblable; on ne peut se refuser au plaisir de dire que cette scène est une des plus agréables qui soient au théâtre. *Corneille*, en imitant cette comédie de l'espagnol de *Lopez de Vega*, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le célèbre *Goldoni*. Au printemps de l'année 1750, cet auteur, si naturel et si fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il en a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de *Corneille*. Il a même quelquefois beaucoup ajouté à son original. Il y a dans *Goldoni* deux choses fort plaisantes; la première, c'est un rival du *Menteur*, qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le *Menteur* lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures; la seconde est le valet qui veut imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer.

Il est vrai que le caractère du *Menteur* de *Goldoni* est bien moins noble que celui de *Corneille*. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant. La prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de Cinna. Les *Ménandre*, les *Térence* écrivirent en vers, c'est un mérite de plus, et ce n'est

guère que par impuiſſance de mieux faire, ou par envie de faire vîte, que les modernes ont écrit des comédies en proſe. On s'y eſt enſuite accoutumé. L'Avare ſur-tout, que *Molière* n'eut pas le temps de verſifier, détermina pluſieurs auteurs à faire en proſe leurs comédies. Bien des gens prétendent aujourd'hui que la proſe eſt plus naturelle et ſert mieux le comique. Je crois que dans les farces la proſe eſt aſſez convenable; mais que le Miſanthrope et le Tartuffe perdraient de force et d'énergie s'ils étaient en proſe!

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je rends grâces au ciel de ce qu'il a permis
Que je ſuis ſurvenu pour vous refaire amis.

Il faudrait, *que je fois*; le *que* entre deux verbes exige le ſubjonctif, excepté quand on aſſure poſitivement quelque choſe. Je ſuis sûr que vous m'aimez; je croie que vous m'aimez; je jure que je vous aime: mais il faut dire, *je permets, je ſouhaite, je doute, je veux, j'ordonne, je crains, je déſire que vous aimiez.*

V. 13. . . . . Quoique j'aye pu faire,
Je crois n'avoir rien fait qui doive vous déplaire.

Le mot *aye* ne peut entrer dans un vers, à moins qu'il ne ſoit ſuivi d'une voyelle avec laquelle il forme une éliſion.

V. 17. Mon affaire eſt d'accord.

Les hommes ſont *d'accord*; les affaires ſont *accordées, terminées, accommodées, finies.*

V. 43. Prenez ſur un appel le loiſir d'y rêver,
Sans commencer par où vous devez achever.

Ce premier hémiſtiche du ſecond vers ne ſerait pas permis dans le ſtyle élevé; c'eſt une licence qu'il faut prendre très-rarement dans le comique. Une conjonction, un adverbe monoſyllabe, un article, doivent rarement finir la moitié d'un vers.

„ Adieu, je m'en vais à Paris pour mes affaires„

SCENE II.

V. 5. . . L'ardeur de Clarice eſt égale à vos flammes.

Ce mot au pluriel était alors en uſage ; et en effet pourquoi ne pas dire *à vos flammes*, auſſi-bien qu'*à vos feux*, *à vos amours?*

V. 13. Comme il ne voit ſortir ces deux beautés maſquées,
Sans les avoir au nez de plus près remarquées,
Voyant que le carroſſe et chevaux et cocher
Etaient ceux de Lucrèce, il fuit ſans s'approcher;
Et les prenant ainſi pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour un très-mauvais ſervice.

Sans les avoir au nez, etc. Cette manière de s'exprimer ne ſerait plus excuſable à préſent que dans la bouche d'un valet.

Au lieu de ces vers, on trouve ceux-ci dans quelques éditions :

Il les en voit ſortir, mais à coiffe abattue,
Et ſans les approcher il fuit de rue en rue.
Aux couleurs, au carroſſe, il ne doute de rien,
Tout était à Lucrèce, et le dupe ſi bien,
Que prenant ces beautés pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour, *etc.*

V. 35. Il vint hier de Poitiers, et ſans faire aucun bruit
Chez lui paiſiblement a dormi toute nuit.

On diſait alors, *toute nuit*, au lieu de *toute la nuit*; mais comme on ne pouvait pas dire *tout jour*, à cauſe de l'équivoque de *toujours*, on a dit *toute la nuit*, comme on diſait *tout le jour*. . .

V. 37. Quoi, ſa collation !—N'eſt rien qu'un pur menſonge,
Ou bien s'il l'a donnée, il l'a donnée en ſonge.

Il eſt évident que ce dernier vers n'eſt placé là que pour la rime. Ce ſont de légères taches que la difficulté de notre poéſie doit faire excuſer. Dès qu'on voit *ſonge*, on eſt preſque sûr de *menſonge*.

V. 49. A nous laiſſer duper nous ſommes bien novices.

Ce vers ſignifie à la lettre, *nous ne ſavons pas être dupes*. C'eſt le contraire de ce que l'auteur veut dire.

V. 55. Quiconque le peut croire, ainſi que vous et moi,
S'il a manqué de ſens, n'a pas manqué de foi.

Philiſte avoue ici qu'il a cru ce que diſait *Dorante*; et le vers d'après, il dit qu'il ne l'a pas cru.

SCENE III.

Les ſcènes ici ceſſent encore d'être liées; le théâtre ne reſte pas tout-à-fait vide; les acteurs qui entrent ſont du moins annoncés.

V 33. En matière de fourbe, il eſt maître, il y pipe.

Cette expreſſion ne ſerait plus admiſe aujourd'hui. On dit *piper au jeu*, *piper la bécaſſe*; voilà tout ce qui eſt reſté en uſage.

V. 57. Tu vas ſortir de garde et perdre tes meſures.

Cette métaphore tirée de l'art des armes paraît aujourd'hui peu convenable dans la bouche d'une fille parlant à une fille: mais quand une métaphore eſt uſitée, elle ceſſe d'être une figure. L'art de l'eſcrime étant alors beaucoup plus commun qu'aujourd'hui, *ſortir de garde*, *être en garde*, entrait dans le diſcours familier, et on employait ces expreſſions avec les femmes mêmes, comme on dit *à la boule vue* à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la boule; *ſervir ſur les deux toits*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la paume; *le deſſous des cartes*, etc.

SCENE IV.

Remarquez que le théâtre ici ne reſte pas tout-à-fait vide, et que ſi les ſcènes ne ſont pas liées, elles ſont du moins annoncées. Il ſort deux acteurs, et il en rentre deux autres; mais les deux premiers ne ſortent qu'en conſéquence de l'arrivée des deux ſeconds. C'eſt toujours la même action qui continue, c'eſt le même objet qui occupe le ſpectateur. Il eſt mieux que les ſcènes ſoient toujours liées; les yeux et l'eſprit en ſont plus ſatisfaits.

V. 2. J'ai ſu tout ce détail d'un ancien valet.

Autrefois un auteur, ſelon ſa volonté, feſait *hier* d'une ſyllabe, et *ancien* de trois; aujourd'hui cette méthode eſt changée. *Ancien* de trois ſyllabes rend

le vers plus languiſſant ; *ancien* de deux ſyllabes devient dur. On eſt réduit à éviter ce mot quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille.

V. 14. Ne héſiter jamais, et rougir encor moins.

Ne hé eſt dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui *j'héſite*, *je n'héſite plus*.

SCENE V.

Cette ſcène eſt toute eſpagnole ; c'eſt un ſimple *jeu* de deux femmes, une ſimple mépriſe de *Dorante* dont il ne réſulte rien d'intéreſſant, ni de plaiſant, rien qui déploie les caractères ; et c'eſt probablement la raiſon pour laquelle le Menteur n'eſt plus ſi goûté qu'autrefois.

V. 19. Chère amie, il en conte à chacune à ſon tour.

Il paraît que *Clarice* ne dit pas ce qu'elle devrait dire, et ne joue pas le rôle qu'elle devrait jouer. Elle eſt convenue que *Lucrèce* mentirait au *Menteur*, et qu'elle lui ferait croire que cette *Lucrèce* eſt la même perſonne qu'il a vue aux Tuileries. C'eſt la demoiſelle des Tuileries que *Dorante* aime ; c'eſt elle à qui il croit parler. Par conſéquent il n'en conte point à chacune à ſon tour, il n'eſt point fourbe, il tombe dans le piége qu'on lui a dreſſé.

V. 78. Appelez-moi grand fourbe, et grand donneur de bourdes.

Cette expreſſion eſt aujourd'hui un peu baſſe ; elle vient de l'ancien mot *bourdeler*, *bordeler*, qui ne ſignifiait que *ſe réjouir*.

V. 122. Vous couchez d'impoſture, et vous oſez jurer,
Comme ſi je pouvais vous croire ou l'endurer.

Vous couchez d'impoſture. Cette manière de s'exprimer n'eſt plus admiſe ; elle vient du jeu. On diſait : *Couché de vingt piſtoles, de trente piſtoles, couché belle.*

V. dern. J'ai donné cette baie à bien d'autres qu'à vous.

Cette ſcène ne peut réuſſir, elle eſt trop forcée ; il était naturel que *Clarice* lui dît : C'eſt moi que vous avez trouvée aux Tuileries, vous devez reconnaître ma voix ; et alors tout était fini.

SCENE

SCENE VI.

V. 15. Je disais vérité.---Quand un menteur l'a dit,
En passant par la bouche elle perd son crédit.

Voilà deux vers qui sont passés en proverbe. C'est une vérité fortement et naïvement exprimée ; elle est dans l'espagnol, et on l'a imitée dans l'italien.

V. 18. Elle recevra point un accueil moins farouche.

Il faudrait ici la particule *ne* avant le verbe, pour que la phrase fût exacte. Cette licence n'est pas même permise en poésie.

V. 19. Allons sur le chevet rêver quelque moyen.

Il faut *rêver à quelque moyen*.

V. dern. Il sera demain jour, et la nuit porte avis.

On ne peut guère finir un acte moins vivement. Il faut toujours tenir le spectateur en haleine, lui donner de la crainte ou de l'espérance. Quand un personnage se borne à dire, nous verrons demain ce que nous ferons, allons-nous-en, le spectateur est tenté de s'en aller aussi, à moins que les choses auxquelles le personnage va rêver ne soient très-intéressantes.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Mais, Monsieur, pensez-vous qu'il soit jour chez Lucrèce ?

Nous avons déjà remarqué que le lieu de la scène changeait souvent dans cette comédie, et que par conséquent l'unité de lieu n'y était pas scrupuleusement observée.

V. 9. Je me suis souvenu d'un secret que toi-même
Me donnait hier pour grand, pour rare, pour suprême.

Un secret suprême ! voilà à quoi l'esclavage de la rime réduit trop souvent les auteurs ; on emploie les mots les plus impropres, parce qu'ils riment. C'est le plus grand défaut de notre poésie. Il vaut mieux rejeter la plus belle pensée que de la mal exprimer.

V. 14. Je sais ce qu'est Lucrèce, elle est sage et discrète.
D'où le sait-il, lui qui arriva hier de Poitiers ?

V. 15. A lui faire préſent mes efforts ſeraient vains.

Il faut dire *faire un préſent*, ou *faire préſent de quelque choſe*.

V. 21. Si celle-ci venait qui m'a rendu ſa lettre; n'eſt pas français. Il faudrait *celle-là*, ou *celle*. *Celle* ne doit point ſe ſéparer du *qui*; mais ce n'eſt qu'une petite faute.

V. 30. Mais, Monſieur, attendant que Sabine ſurvienne,
Et que ſur ſon eſprit vos dons faſſent vertu,
Il court quelque bruit ſourd qu'Alcippe s'eſt battu.

On dit *ſe faire une vertu*, *faire une vertu d'un vice*: mais *faire vertu*, quand il ſignifie *faire effet*, n'eſt plus d'uſage; et *faire vertu ſur quelque choſe*, eſt un barbariſme.

SCENE III.

V. 4. Avec ces qualités j'avais lieu d'eſpérer
Qu'aſſez mal-aiſément je pourrais m'en parer.

Dans ces deux vers que *Cliton* répète ici après les avoir dits à la fin du ſecond acte, on peut remarquer qu'*eſpérer* ne ſe prenant jamais en mauvaiſe part, ne peut pas ſervir de ſynonyme à *craindre*, et qu'ici l'expreſſion n'eſt point juſte.

V. 18. Et je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace.

Efficace, pris comme ſubſtantif, n'eſt plus d'uſage; on dit *efficacité*, ou plutôt on ſe ſert d'un autre mot.

V. 25. En moins de fermer l'œil on ne s'en ſouvient pas.

En moins de fermer l'œil pour *en moins d'un clin d'œil*, n'eſt pas français.

V. 36. Vous les hachez menu comme chair à pâtés.
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en ſort jamais une.

Ces vers ne paraiſſent-ils pas d'un genre de plaiſanterie trivial, et même trop bas pour le ton général de la pièce?

SCENE IV.

V. 2. . . . . Que mal à propos.
Son abord importun vient troubler mon repos!

Il ne peut pas dire qu'il eſt en repos; il ne pourra

trouver son père incommode qu'en cas qu'il sût que son père vient troubler son amour. Il serait excusable alors par l'excès de sa passion ; mais il n'a de véritable passion que celle de mentir assez mal à propos.

V. 12. Je me tiens trop heureux qu'une si belle fille,
Si sage et si bien née, entre dans ma famille.

Si sage et si bien née, une fille qui a été surprise avec un homme pendant la nuit !

SCENE V.

Qu'il me soit permis de dire en passant que, dans les quatre scènes précédentes, la résurrection d'*Alcippe*, le nouvel embarras de *Dorante* avec *Géronte*, la noble confiance de ce dernier, forment les situations les plus heureuses et les plus comiques. On ne voit point de tels exemples chez les Grecs, ni chez les Latins ; aussi l'auteur italien n'a-t-il pas manqué de traduire toutes ces scènes.

SCENE VI.

Toutes les fois qu'un acteur entre, ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. On ne voit pas trop ici quelle raison amène *Sabine*.

V. 18. On prend à toutes mains dans le siècle où nous sommes,
Et refuser n'est plus le vice des grands hommes.

Que veut dire *le vice des grands hommes*, quand il s'agit d'une femme de chambre ?

V. dern. Je vous conterai lors tout ce que j'aurai fait.

Ces scènes qui ne consistent qu'à donner de l'argent à des suivantes qui font des façons et qui acceptent, sont devenues aussi insipides que fréquentes ; mais alors la nouveauté empêchait qu'on n'en sentît toute la froideur.

SCENE VII.

V. 2. Il est homme qui fait litière de pistoles.

Litière de pistoles ; expression aujourd'hui proscrite et entièrement hors d'usage.

V. 16. Elle tient, comme on dit, le loup par les oreilles.

Le proverbe ne paraît-il pas un peu trivial, et la scène un peu trop longue, dans la situation où sont les choses?

V. 36. Peut-être que tu mens aussi bien comme lui.

On a déjà dit que *comme* est ici un solécisme, et qu'il faut *que*.

SCENE VIII.

V. 3. Elle meurt de savoir que chante le poulet.

Il faut *ce que chante*. Nous ne devons pas rendre le *quid* des Latins et le *che* des Italiens par le simple *que*; la raison en est claire; ce *que* produirait une amphibologie perpétuelle. *Je crois que vous pensez* est très-différent de *je crois ce que vous pensez*. *Je vois que vous aimez*, et *je vois ce que vous aimez*, ne sont pas la même chose.

L'auteur corrigea depuis :

Comme elle a les yeux fins elle a vu le poulet.

V. 25. Conte-lui dextrement le naturel des femmes.

Dextrement n'est plus d'usage. On ne conte point le naturel; on le peint, on le décrit.

SCENE IX.

V. 1. Il t'en veut tout de bon et m'en voilà défaite.

Ces scènes de *Clarice* et de *Lucrèce* ne sont ni comiques ni intéressantes. Aucune des deux n'aime; elles jouent un tour assez grossier à *Dorante*, qui doit reconnaître *Clarice* à sa voix; et ce sont elles qui sont véritablement menteuses avec lui.

V. 13. Si tu l'aimes, du moins étant bien avertie,
Prends bien garde à ton fait et fais bien ta partie.

Cette expression prise en ce sens n'est plus d'usage. Aujourd'hui, *prendre garde à son fait* est une phrase très-populaire.

On a remarqué que ces scènes de *Clarice* et de *Lucrèce* sont toutes très-froides. On en demande la raison; c'est que ni l'une ni l'autre n'a une vraie passion, ni un grand intérêt.

V. 27. . . . Vous n'en caſſerez, ma foi, que d'une dent; façon de s'exprimer priſe d'un ancien proverbe trivial et indigne d'être écrit, ſur-tout en vers.

V. 29. Quand nous le vîmes hier dedans les Tuileries....

Ce vers prouve deux choſes; d'abord que la pièce dure deux journées, enſuite que la ſcène a changé, que le théâtre ne doit plus repréſenter les Tuileries, mais la place royale. Il était, à la vérité, aſſez extraordinaire que ces dames ſe promenaſſent ſi régulierement dans un jardin, deux journées de ſuite; mais il ne l'eſt pas moins qu'elles aient de ſi longues conférences dans une place.

Au reſte la règle des vingt-quatre heures peut très-bien ſubſiſter, la pièce commençant à ſix heures du ſoir, et finiſſant le lendemain à la même heure.

V. 46. Soit, mais il eſt ſaiſon que nous allions au temple.

Il eſt ſaiſon, pour *il eſt temps*, *il eſt l'heure*, ne ſe dit plus. De plus, voilà une manière bien froide et bien mal-adroite de finir un acte. Il eſt temps d'aller à l'égliſe, parce que nous n'avons plus rien à dire.

V. 47. Allons.---Si tu le vois, agis comme tu fais.---
Ce n'eſt pas ſur ce coup que je fais mes eſſais.

Tu fais ne rime pas avec *eſſais*; c'eſt ce qu'on appelle des rimes provinciales. La rime eſt uniquement pour l'oreille. On prononce *tu fais* comme s'il y avait *tu fés*, et *eſſais* eſt long et ouvert. Si on ne voulait rimer qu'aux yeux, *cuillèr* rimerait avec *mouillèr*. Tous les mots qui ſe prononcent à peu-près de même, doivent rimer enſemble. Il me paraît que c'eſt la règle générale concernant la rime.

V. 51. Mais ſachez qu'il eſt homme à prendre ſur le vert.

On appelait alors *le vert*, le gazon du rempart ſur lequel on ſe promenait, et de là vient le mot *boulevert*, vert à jouer à la boule, qu'on prononce aujourd'hui *boulevart*. Le nom de *vert* ſe donnait auſſi au marché aux herbes.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

GERONTE, ARGANTE.

VOICI un monsieur *Argante* dont le spectateur n'a point encore entendu parler, qui arrive sous prétexte de solliciter un procès, mais effectivement pour détromper *Géronte*, et lui ouvrir les yeux sur toutes les fausſetés que lui a débitées son fils. Peut-être désirerait-on qu'il fût annoncé dès le premier acte; c'eſt du moins une des règles de l'art. On doit rarement introduire au dénouement un perſonnage qui ne ſoit à la fois annoncé et attendu. D'ailleurs, on ne voit pas de quelle utilité eſt cet *Argante* qui ne paraît qu'un moment, qui ne revient pas même aux dernières ſcènes. *Géronte* n'aurait-il pas pu découvrir auſſi-bien la fauſſeté du mariage de *Dorante* dans une converſation avec *Clarice* ou *Lucrèce*, à qui ſon fils vient de jurer qu'il n'eſt point marié, et qu'il n'a imaginé ce menſonge que pour ſe conſerver la liberté d'offrir à la perſonne qu'il aime ſon cœur et ſa main? Mais il faut ſonger en quel temps écrivait *Corneille*, et paſſer rapidement aux ſcènes ſuivantes qui ſont ſublimes.

(Le commencement de cette ſcène étant différent dans quelques éditions, on en donne ici les deux leçons.)

Première édition donnée par Corneille.

GERONTE, ARGANTE.

ARGANTE.

La ſuite d'un procès eſt un fâcheux martyre.

GERONTE.

Vu ce que je vous ſuis, vous n'aviez qu'à m'écrire,
Et demeurer chez vous en repos à Poitiers;
J'aurais ſollicité pour vous en ces quarties;
Le voyage eſt trop long, et dans l'âge où vous êtes
La ſanté s'intéreſſe aux efforts que vous faites.

Mais puiſque vous voici, je veux vous faire voir,
Et ſi j'ai des amis, et ſi j'ai du pouvoir.
Faites-moi cependant la faveur de m'apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *etc.*

Editions poſtérieures à celle donnée par Corneille.

GERONTE, PHILISTE.

GERONTE.

Je ne pouvais avoir rencontre plus heureuſe
Pour ſatisfaire ici mon humeur curieuſe.
Vous avez feuilleté le Digeſte à Poitiers,
Et vu, comme mon fils, les gens de ces quartiers.
Ainſi vous me pouvez facilement apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *etc.*

SCENE III.

V. 1. Etes-vous gentilhomme ?

Cette ſcène eſt imitée de l'eſpagnol. Le génie mâle de *Corneille* quitte ici le ton familier de la comédie; le ſujet qu'il traite l'oblige d'élever ſa voix; c'eſt un père juſtement indigné, c'eſt

Iratus Chremes (qui) tumido delitigat ore.

On voit ici la même main qui peignit le vieil *Horace* et *Don Diégue*. Il n'eſt point de père qui ne doive faire lire cette belle ſcène à ſes enfans. Et ſi l'on diſait aux farouches ennemis du théâtre, aux perſécuteurs du plus beau des arts: Oſerez-vous nier que cette ſcène bien repréſentée ne faſſe une impreſſion plus heureuſe et plus forte ſur l'eſprit d'un jeune homme que tous les ſermons que l'on débite journellement ſur cette matière? je voudrais bien ſavoir ce qu'ils pourraient répondre.

Le *Goldoni* dans ſon *Bugiardo* n'a pu imiter cette belle ſcène de *Corneille*, parce que *Pantalon Biſognoſi* eſt le père de ſon Menteur, et que *Pantalon*, marchand vénitien, ne peut avoir l'autorité et le ton d'un gentilhomme. *Pantalon* dit ſimplement à ſon fils, qu'il faut qu'un marchand ait de la bonne foi.

V. 49. . . . . Mon indulgence, au dernier point venue,
Conſentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue.

Conſentir eſt un verbe neutre qui régit le datif; c'eſt-à-dire notre prépoſition *à* qui ſert de datif. On ne dit pas *conſentir quelque choſe*, mais *à quelque choſe*. Dans quelques éditions on a ſubſtitué *approuvait* à *conſentait*.

SCENE IV.

V. 5. Toutes tierces, dit-on, ſont bonnes ou mauvaiſes.

Cette plaiſanterie eſt tirée de l'opinion où l'on était alors que le troiſième accès de fièvre décidait de la guériſon ou de la mort.

V. 20. Car je doute à préſent ſi vous aimez Lucrèce.

On ne ſait en effet qui *Dorante* aime; il ne le ſait pas lui-même; c'eſt une intrigue où le cœur n'a aucune part. *Dorante*, *Lucrèce* et *Clarice* prennent ſi peu de part à cet amour que le ſpectateur n'y prend aucun intérêt. C'eſt un très-grand défaut, comme on l'a déjà dit, et l'intrigue n'eſt point aſſez plaiſante pour réparer cette faute. La pièce ne ſe ſoutient que par le comique des menteries de *Dorante*.

V. 23. Mon cœur entre les deux eſt preſque partagé.

Cela ſeul ſuffit pour refroidir la pièce. S'il ne ſe ſoucie d'aucune, qu'importe celle qu'il aura?

V. 28. Quoi, même en diſant vrai, vous mentiez en effet?

Voilà une excellente plaiſanterie, qui prépare le dénouement de l'intrigue.

SCENE V.

(à la fin.) Cette ſcène participe de cette froideur cauſée par l'indifférence de *Dorante*. Il demande avec empreſſement comment on a reçu ſa lettre écrite à une perſonne qu'il n'aime guère, et qu'il appelle *ce cher objet*.

SCENE

SCENE VI.

V. 32. Votre ame du depuis ailleurs s'eſt engagée.

Du depuis a toujours été une faute; c'eſt une façon de parler provinciale. Il eſt clair que le *du* eſt de trop avec le *de*.

V. 41. Vous ſerez marié, ſi l'on veut, en Turquie...
Je ſerai marié, ſi l'on veut, en Alger.

Etre marié en Turquie ou bien à Alger, n'eſt pas fort différent. Ce n'eſt pas là enchérir, c'eſt répéter.

V. Moi-mêmes à mon tour je ne ſais où j'en ſuis.

Il ne faut point ici d's à *même*.

V. 54. Sabine m'en a fait un ſecret entretien. —
Bonne bouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien.

La mépriſe de *Dorante* ſerait plaiſante et intéreſſante, ſi, aimant paſſionnément une des deux, il diſait à l'une tout ce qu'il croit dire à l'autre. L'auteur eſpagnol et le français ſemblent avoir manqué leur but.

Clarice fait connaître, au ſecond acte, qu'elle n'aime ni *Dorante*, ni *Alcippe*, et qu'elle ne veut qu'un mari. Ainſi nul intérêt dans cette pièce: elle ſe ſoutient ſeulement par des mépriſes et des menſonges comiques. *Faire un entretien* n'eſt pas français. *Bonne bouche* eſt trivial, et cette longue mépriſe eſt froide.

V. 90. Eſt-il un plus grand fourbe, et peux-tu l'écouter?

Elle devait lui dire: Je ſuis *Clarice*, c'eſt mon nom, et vous avez cru que je m'appelais *Lucrèce*.

V. 104. Vois que fourbe ſur fourbe à nos yeux il entaſſe,
Et ne fait que jouer de tours de paſſe-paſſe.

Cette expreſſion populaire ne paraît-elle pas ici déplacée.

V. 108. Si mon père à préſent porte parole au vôtre,
Après ſon témoignage en voudrez-vous quelque autre?

De pareils dénouemens ſont toujours froids et vicieux, parce qu'ils n'ont point ce qu'on appelle la péripétie; ils n'excitent aucune ſurpriſe; il n'y a ni

comique, ni intérêt. *Si mon père consent à mon mariage, y consentez-vous ? Oui.* Ce n'eſt pas la peine de faire cinq actes pour amener quelque choſe de ſi trivial ; et, encore une fois, le caractère du *Menteur* eſt l'unique cauſe du ſuccès.

V. 115. *Je ne lui ferai pas ce mauvais entretien.*

Faire un mauvais entretien eſt un barbariſme.

SCENE VII et dernière.

V. 8. *Le devoir d'une fille eſt dans l'obéiſſance. —*
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Il eſt aſſez ſingulier de remarquer que *Corneille* a placé ces deux mêmes vers dans la bouche de *Camille* et de *Curiace*, dans ſa belle tragédie des Horaces.

V. 12. *Je changerai pour toi cette pluie en rivières ;*

plaiſanterie bien recherchée. Un défaut de cette pièce eſt la répétition des façons et des gaietés d'une ſoubrette à qui l'on fait quelques petits préſens.

V. dern. *Par un ſi rare exemple apprenez à mentir.*

C'eſt ici une plaiſanterie de valet, mais elle paraît déplacée. On attend la morale de la pièce qui eſt toute contraire au propos de *Cliton*. *Goldoni* ne manque jamais à ce devoir. Tous ſes dénouemens ſont accompagnés d'une courte leçon de vertu. Chez lui le *Menteur* eſt puni, et il doit l'être. Il en a fait un malhonnête homme, odieux et mépriſable. Le *Menteur*, dans le poëte eſpagnol et dans la copie faite par *Corneille*, n'eſt qu'un étourdi. Il y a peut-être plus d'intérêt dans l'italien, en ce que tous les menſonges de *Bugiardo* ſervent à ruiner les eſpérances d'un honnête homme diſcret, timide et fidelle.

REMARQUES

SUR

LA SUITE DU MENTEUR,

Comédie représentée en 1644.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

LA Suite du Menteur ne réuſſit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changemens, elle ſeraitau théâtre plus d'effet que le Menteur même? L'intrigue de cette ſeconde pièce eſpagnole, eſt beaucoup plus intéreſſante que la première. Dès que l'intrigue attache, le ſuccès ne dépend plus que de quelques embelliſſemens, de quelques convenances, que peut-être *Corneille* négligea trop dans les derniers actes de cette pièce.

SUITE DU MENTEUR,

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

DÈS les premiers vers un grand intérêt commence. *Dorante* eſt en priſon, après avoir diſparu le jour de ſes noces. Il eſt vrai qu'il n'a eu aucune raiſon de s'enfuir quand il allait ſe marier; que c'eſt un caprice impardonnable; que ce caprice même le rend un peu mépriſable; mais il eſt en priſon; ſa maîtreſſe a épouſé ſon père; ce père eſt mort: tout cela excite beaucoup de curioſité. C'eſt une choſe à laquelle il ne faut jamais manquer dans les expoſitions. Toute première ſcène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

Vers 25. Et tel vous ſoupçonnait de quelque guériſon
D'un mal privilégié dont je tairai le nom.

Il faut plaindre un ſiècle où l'on préſentait ſur le théâtre de ces idées qui font rougir. De plus *privilégié* doit être de cinq ſyllabes, et *Corneille* le fait de quatre.

V. 27. Pour moi j'écoutais tout, et mis dans mon caprice
Qu'on ne devinait rien que par votre artifice.

Je mis dans mon caprice ne peut ſignifier, *je mis dans ma tête*, *dans ma fantaiſie*, *dans mon imagination*, *dans mon eſprit*; on n'a pas le caprice comme on a une faculté de l'ame; on peut bien avoir un caprice dans ſon idée, mais on n'a point une idée dans ſon caprice.

V. 32. Attendant le boiteux, je conſolais Lucrèce

Ancienne façon de parler qui ſignifie *le temps*, parce que les anciens figuraient le temps ſous l'emblème d'un vieillard boiteux qui avait des ailes, pour faire voir que le mal arrive trop vîte, et le bien trop lentement.

Nous ne remarquerons pas dans cette pièce toutes les fautes de langage; elles ſont en très-grand

nombre ; mais c'eſt aſſez d'avertir qu'en général il ne faut pas imiter le ſtyle de cet ouvrage trop négligé. Il me ſemble que la meilleure manière de s'inſtruire eſt d'obſerver ſoigneuſement les fautes des bons écrits, parce qu'elles pourraient être d'un exemple dangereux ; et de remarquer les beautés des pièces moins heureuſes, parce que d'ordinaire ces beautés ſont perdues.

V. dern. La dernière parti de cette première ſcène me paraît d'un très-grand mérite. Il y a cependant quelques fautes de langage.

SCENE II.

(*à la fin.*) S'il ne s'agiſſait dans cette ſcène que d'une femme qui a vu paſſer un priſonnier, qui ſans le connaître devient amoureuſe de lui, qui lui déclare ſa paſſion en lui envoyant de l'argent, ce ne ſerait qu'une aventure incroyable et indécente de nos anciens romans ; et ce qui n'eſt ni décent, ni vraiſemblable, ne peut jamais plaire ; mais cette *Méliſſe* ne fait que ſon devoir en feſant une démarche ſi extraordinaire ; elle obéit à ſon Frère, pour lequel *Dorante* eſt en priſon ; elle s'égaye même en obéiſſant, car elle n'eſt point encore épriſe de *Dorante* ; elle veut à la fois le ſervir comme elle le doit, l'embarraſſer un peu, et voir en même temps s'il eſt digne qu'on s'attache à lui. Tout cela eſt à la fois noble, intéreſſant, et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur eſpagnol de cette belle invention ; mais il eût fallu y mettre plus d'art et de ménagement.

Les plaiſanteries du valet, et l'avidité pour l'argent ſont très-groſſières. On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'eſt point du tout comique. Ces ſcènes de valets et de ſoubrettes ne ſont bonnes que quand elles ſont abſolument néceſſaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue ; elles ſont inſipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la ſcène ; et cette inſipidité, jointe à la baſſeſſe des diſcours, déshonore un théâtre fait pour amuſer et pour inſtruire les honnêtes gens.

SCENE III.

V. 43. Cette pièce doit être et plaisante et fantasque,
Mais son nom? — Votre nom de guerre, LE MENTEUR.
— Les vers en sont-ils bons? fait-on cas de l'auteur?
— La pièce a réussi, quoique faible de style, *etc.*

Cette tirade et toute cette scène durent plaire beaucoup en leur temps; elles rappelaient au public l'idée d'un ouvrage qui avait extrêmement réussi. Beaucoup de vers du Menteur avaient passé en proverbe; et même près de cent ans après un homme de la cour, contant à table des anecdotes très-fausses, comme il n'arrive que trop souvent, un des convives se tournant vers le laquais de cet homme, lui dit: *Cliton, donnez à boire à votre maître.*

SCENE IV.

(*à la fin.*) Cette scène n'est-elle pas très-vraisemblable, très-attachante? *Dorante* n'y joue-t-il pas le rôle d'un homme généreux? n'inspire-t-il pas pour lui un grand intérêt? La situation n'est-elle pas des plus heureuses? ne tient-elle pas les esprits en suspens? Je doute qu'il y ait au théâtre une pièce mieux commencée.

SCENE VI.

V. 14 Et c'est ainsi, Monsieur, que l'on s'amende à Rome?

Cliton fait fort mal de ne pas approuver un mensonge si noble; et *Dorante* perd ici une belle occasion de faire voir qu'il est des cas où il serait infâme de dire la vérité. Quel cœur serait assez lâche pour ne point mentir quand il s'agit de sauver la vie et l'honneur d'un père, d'un parent, d'un ami? Il y avait là de quoi faire de très-beaux vers.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 6. Que je voudrais l'aimer, si j'étais demoiselle !

C'est précisément ce que dit *Antoine* à *César* dans la tragédie de Pompée : *Et si j'étais César je la voudrais aimer.* Cette idée ridicule dans le tragique est ici à sa place. On peut remarquer d'ailleurs que, quand il s'agit d'amour, il y a une infinité de vers qui conviennent également au comique et au tragique. Tout ce qui est naturel et tendre peut également s'employer dans les deux genres; mais ce qui n'est que familier ne doit jamais appartenir qu'au genre comique.

Le grand défaut de ce temps-là était de ne pas distinguer ces nuances. On n'y parvint que fort tard, quand le goût épuré de la cour de *Louis XIV*, l'esprit de *Racine*, et la critique de *Boileau*, eurent enfin posé ces bornes qu'il était si difficile de connaître, et qu'il est si aisé de passer. On doit avouer que c'est un mérite qui ne fut guère connu qu'en France; l'amour n'a été traité sur aucun autre théâtre comme il doit l'être. Les auteurs tragiques de toutes les autres nations ont toujours fait parler leurs amans en poëtes.

V. 24. Mais vous suivez d'un frère un absolu pouvoir.

Cela justifie entièrement le procédé de *Méliſſe*, cela rend son rôle intéressant. Tout annonce jusqu'ici une pièce parfaite pour la conduite. Nous ne parlons point des fautes de style.

SCENE II.

(*à la fin.*) Cette scène redouble encore l'intérêt. L'amour de *Méliſſe*, fondé sur la reconnaissance, doit être attendrissant. Les scènes suivantes soutiennent cet intérêt dans toute sa force, malgré les fautes du style.

SCENE V.

(*à la fin.*) Cette scène du portrait n'eſt-elle pas encore très-ingénieuſe? Les menteries que fait *Dorante* dans cette pièce ne ſont plus d'une étourderie ridicule comme dans la première; elles ſont pour la plupart dictées par l'honneur ou par la galanterie; elles rendent le *Menteur* infiniment aimable.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

(*à la fin.*) Cette ſcène ne dément en rien le mérite des deux premiers actes. N'eſt-ce pas l'invention du monde la plus heureuſe, de faire ſecourir *Dorante* par ſon rival *Philiſte*, et de préparer ainſi le plus grand embarras?

J'écarte, comme je l'ai déjà dit, tous les petits défauts de langage, les plaiſanteries qui ne ſont plus de mode; je ne m'arrête qu'à la marche de la pièce, qui me paraît toujours parfaite. La manière dont *Méliſſe* envoie à *Dorante* ſon portrait, celle dont il le prend, ce portrait montré à un homme qui paraît ſurpris et fâché de le voir; encore une fois, y a-t-il rien de mieux ménagé et de plus agréable dans aucune pièce de théâtre?

SCENE II.

(*à la fin.*) Ces ſcènes avec *Cliton*, ces ſtances ſur un portrait, cette parodie des ſtances par *Cliton*, peuvent avoir nui à la pièce. Ces défauts ſeraient bien aiſés à corriger.

SCENE III.

(*à la fin*) Cette ſcène où *Méliſſe* voilée vient voir ſi on lui rendra ſon portrait, devait être d'autant plus agréable que les femmes alors étaient en uſage de porter un maſque de velours, ou d'abaiſſer leurs coiffes quand elles ſortaient à pied. Cette mode venait d'Eſpagne, ainſi que la plupart de nos comédies.

SCENE IV.

(*à la fin.*) On pouvait tirer un plus grand parti de l'aventure de *Philiſte*, qui rencontre ſa maîtreſſe dans la priſon de *Dorante*. Ce coup de théâtre qui pouvait fournir les ſituations les plus intéreſſantes, ne produit qu'un menſonge auſſi plat qu'inutile. Tout ſe borne à faire paſſer *Méliſſe* pour une lingère. L'intrigue pouvait redoubler, et elle eſt affaiblie; l'intérêt ceſſe dès qu'il n'y a plus de danger; le comique ceſſe auſſi, dès qu'il n'eſt plus dans les ſituations; et voilà ce qui perd une pièce, que quelques changemens pouvaient rendre excellente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 37. Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyſe, c'eſt un accord bientôt fait que le nôtre, *etc.*

Si la Suite du Menteur eſt tombée, ces vers ne le ſont pas; preſque tous les connaiſſeurs les ſavent par cœur. C'eſt la même penſée qu'on voit dans Rodogune; et cela prouve que les mêmes choſes conviennent quelquefois à la comédie et à la tragédie; mais la comédie a ſans doute plus de droit à ces petits morceaux naïfs et galans. Celui-ci a toujours paſſé pour achevé. Il n'y a que ce vers, *Et, ſans s'inquiéter de mille peurs frivoles*, qui dépare un peu ce joli couplet.

Nous avons déjà remarqué combien la rime entraîne de mauvais vers, et avec quel ſoin il faut empêcher que de deux vers il y en ait un pour le ſens, et l'autre pour la rime.

V. 51. Si, comme dit Sylvandre, une ame en ſe formant,
Ou deſcendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La ſienne a pris le vôtre, *etc.*

Tout ce qui ſuit eſt une alluſion au roman de l'Aſtrée, du marquis d'*Urfé*; roman qui eut en France beaucoup de réputation et de cours ſous les règnes de *Henri IV* et de *Louis XIII*, et qu'on liſait encore,

même dans les beaux jours de *Louis XIV*, sur la foi de sa réputation. Toutes ces allusions sont toujours froides au théâtre, parce qu'elles ne sont point liées au nœud de la pièce, ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

SCENE II.

(*à la fin.*) Pour n'avoir pas su mettre en œuvre l'amour de *Mélisse* et le don de son portrait, la pièce languit.

Cette scène de *Cléandre* et de *Mélisse* n'est qu'ingénieuse. Toutes ces petites finesses refroidissent les spectateurs; il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens absolument différens. Il faut que le cœur soit occupé; il faut qu'on désire et qu'on craigne; les situations doivent être vives; c'est ici tout le contraire.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette scène augmente l'ennui.

SCENE IV.

(*à la fin.*) Tout est manqué.

SCENE V.

(*à la fin.*) C'est encore pis; cette *Mélisse* qui prend *Philiste* son amant pour *Dorante*, ce *Cliton* qui crie au secours, font tomber la pièce.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

(*à la fin.*) Ces scènes, où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette scène pouvait faire un très-grand effet, et ne le fait point. Les plus beaux sentimens

n'attendriſſent jamais quand ils ne ſont pas amenés, préparés par une ſituation preſſante, par quelque coup de théâtre, par quelque choſe de vif et d'animé.

SCENE V et dernière.

(*à la fin.*) Cette ſcène eſt encore manquée. L'auteur n'a point fait de *Philiſte* l'uſage qu'il en pouvait faire. Un rival ne doit jamais être un perſonnage épiſodique et inutile. *Philiſte* eſt froid ; et c'eſt, comme on l'a dit ſi ſouvent, le plus grand des défauts. Ce refrain, *Rentrez dans la priſon dont vous vouliez ſortir*, eſt encore plus froid que le caractère de *Philiſte* ; et cette petite fineſſe anéantit tout le mérite que pouvait avoir *Philiſte* en ſe ſacrifiant pour ſon ami.

Je ne ſais ſi je me trompe ; mais en donnant de l'ame à ce caractère, en mettant en œuvre la jalouſie, en retranchant quelques mauvaiſes plaiſanteries de *Clitom*, on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre.

Examen de la Suite du Menteur, tome II, page 523.

Le lecteur doit être averti que tous ces examens à la fin des pièces ſont de *Pierre Corneille.*

Le contraire eſt arrivé de Théodore, *que les troupes de Paris n'y ont point rétablie* (au théâtre) *depuis ſa diſgrâce, mais que celles des provinces y ont fait aſſez paſſablement réuſſir.*

Il ne faut jamais juger d'une pièce par les ſuccès des premières années, ni à Paris, ni en province ; le temps ſeul met le prix aux ouvrages ; et l'opinion réfléchie des bons juges eſt à la longue l'arbitre du goût du public.

REMARQUES SUR POMPÉE,

Tragédie représentée en 1644.

Remercîment de P. Corneille à M. le cardinal Mazarin, tome III, page 5.

Vers 1. Non, tu n'es point ingrate, ô maîtresse du monde,
Qui de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde,
Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels
Le souverain empire et des droits immortels.

Sur la terre et sur l'onde, est devenu, comme on l'a déjà remarqué, un lieu commun qu'il n'est plus permis d'employer.

V. 5. Si de tes vieux héros j'aime encor la mémoire,
Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire.

On dirait bien, *sur l'aile de la Gloire*, parce que la gloire est personnifiée; mais *leur gloire* ne peut l'être.

V. 9. C'est toi, grand Cardinal, homme au-dessus de l'homme.

Homme au-dessus de l'homme, est bien fort pour le cardinal *Mazarin*. Que dirait-on de plus des *Antonins*?

V. 19. Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret,
Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret;

n'est pas français.

V. 29. Ainsi le grand Auguste, autrefois dans ta ville,
Aimait à prévenir l'attente de Virgile.

Il est triste que *Corneille* ait comparé *Mazarin* et *Montauron* à *Auguste*.

V. 37. Quand j'ai peint un Horace, un Auguste, un Pompée,
Assez heureusement ma muse s'est trompée,
Puisque, sans le savoir, avecque leur portrait,
Elle tirait du tien un admirable trait

Il est encore plus triste qu'il *tire un admirable trait* du portrait du cardinal *Mazarin*, en peignant *Horace*, *César* et *Pompée*.

V. 44. Les Scipions vainqueurs, et les Catons mourans,
Les Pauls, les Fabiens; alors de tous enſemble,
On en verra ſortir un tout qui te reſſemble.

Les *Scipions* achèvent cette étonnante flatterie.

Boileau avait en vue ces fauſſes louanges prodiguées à un miniſtre, quand il dit à M. de *Seignelai*:

Si pour faire ſa cour à ton illuſtre père,
Seignelai, quelque auteur d'un faux zèle emporté,
Au lieu de peindre en lui la noble activité,
La ſolide vertu, la vaſte intelligence,
Le zèle pour ſon roi, l'ardeur, la vigilance,
La conſtante équité, l'amour pour les beaux arts,
Lui donnait des vertus d'Alexandre ou de Mars;
Et pouvant juſtement l'égaler à Mécène,
Le comparait au fils de Pelée ou d'Alcmène:
Ses yeux, d'un tel diſcours faiblement éblouis,
Bientôt dans ce tableau reconnaîtraient Louis.

Horace avait dit la même choſe dans ſa ſoixième épître du premier livre;

Si quis bella tibi terrâ pugnata marique, etc.

65 Mais ne te laſſe point d'illuminer mon ame,
Ni de prêter ta vie à conduire ma flamme.

On ne prête point une vie à conduire une flamme. Il veut dire, *ne ceſſe d'échauffer mon génie par tes illuſtres actions.*

V. 69. Délaſſe en mes écrits ta noble inquiétude.

On ſe délaſſe de ſes travaux par des écrits agréables; on ne délaſſe point une inquiétude.

Ajoutons à ces remarques, qu'on peut trop flatter un cardinal, et faire des tragédies pleines de ſublime.

POMPÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

Que devant Troye en flamme Hécube désolée
Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

BOILEAU, *Art poëtique.*

A plus forte raison, un roi d'Egypte qui n'a point vu Pharsale, et à qui cette guerre est étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en se partageant, qu'ils n'osaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empestés, ces montagnes de morts qui se vengent, ces débordemens de parricides, ces troncs pourris* étaient notés par *Boileau* comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire simplement :

Le destin se déclare ; et le droit de l'épée
Justifiant César a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'Etat. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement ; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César et condamnant Pompée, *etc.*

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de *Corneille*, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23 Sa déroute orgueilleuſe en cherche aux mêmes lieux,
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuſe qui cherche un aſile, ne préſente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans*, eſt une idée qui pourrait être admiſe dans une ode, où le poëte ſe livre à l'enthouſiaſme; mais dans un conſeil, on parle ſérieuſement. De plus, *Pompée* ſerait ici le dieu, et *Céſar* le titan; et ſi une comparaiſon poëtique était une raiſon, c'en ſerait une en faveur de *Pompée*.

V. 25. Il croit que ce climat, en dépit de la guerre . . .
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant;

eſt dans ce même genre de déclamation ampoulée. *Lucain* lui-même n'eſt pas tombé dans ce défaut. Obſervez que dans cette déclamation, *prêter l'épaule*, eſt du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule*, forme une image trop incohérente. Comment l'auteur de Cinna put-il ſe livrer à un pareil phébus? C'eſt qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de Cinna aſſez relevés; c'eſt que de ſon temps on n'avait ni connaiſſance, ni goût: cela eſt ſi vrai, que *Boileau* fut le premier qui fit connaître combien ce commencement eſt défectueux.

V. 30. Il veut que notre Egypte, en miracles féconde,
Serve à ſa liberté de ſépulcre ou d'appui.

Appui n'eſt pas l'oppoſé de *ſépulcre*; mais c'eſt une très-légère faute.

V. 45. . . . . Nous aurons la gloire
D'achever de Céſar ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété eſt déſagréable. Mais *troubler* n'eſt pas le mot propre; une *victoire troublée* n'a pas un ſens aſſez déterminé, aſſez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu ſous le ſoleil
Matière plus illuſtre agiter ſon conſeil.

Dans les éditions ſubſéquentes, il y a:

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un ſi grand coup d'Etat.

POMPÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Que devant Troye en flamme Hécube désolée
Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

BOILEAU, *Art poëtique.*

A plus forte raison, un roi d'Egypte qui n'a point vu Pharsale, et à qui cette guerre est étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en se partageant, qu'ils n'osaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empestés, ces montagnes de morts qui se vengent, ces débordemens de parricides, ces troncs pourris* étaient notés par *Boileau* comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire simplement :

Le destin se déclare ; et le droit de l'épée
Justifiant César a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'Etat. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement ; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César et condamnant Pompée, *etc.*

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de *Corneille*, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23 Sa déroute orgueilleuſe en cherche aux mêmes lieux,
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuſe qui cherche un aſile, ne préſente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans*, eſt une idée qui pourrait être admiſe dans une ode, où le poëte ſe livre à l'enthouſiaſme; mais dans un conſeil, on parle ſérieuſement. De plus, *Pompée* ſerait ici le dieu, et *Céſar* le titan; et ſi une comparaiſon poëtique était une raiſon, c'en ſerait une en faveur de *Pompée*.

V. 25. Il croit que ce climat, en dépit de la guerre . . .
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant;

eſt dans ce même genre de déclamation ampoulée. *Lucain* lui-même n'eſt pas tombé dans ce défaut. Obſervez que dans cette déclamation, *prêter l'épaule*, eſt du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule*, forme une image trop incohérente. Comment l'auteur de Cinna put-il ſe livrer à un pareil phébus? C'eſt qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de Cinna aſſez relevés; c'eſt que de ſon temps on n'avait ni connaiſſance, ni goût: cela eſt ſi vrai, que *Boileau* fut le premier qui fit connaître combien ce commencement eſt défectueux.

V. 30. Il veut que notre Egypte, en miracles féconde,
Serve à ſa liberté de ſépulcre ou d'appui.

Appui n'eſt pas l'oppoſé de *ſépulcre*; mais c'eſt une très-légère faute.

V. 45. . . . . Nous aurons la gloire
D'achever de Céſar ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété eſt déſagréable. Mais *troubler* n'eſt pas le mot propre; une *victoire troublée* n'a pas un ſens aſſez déterminé, aſſez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu ſous le ſoleil
Matière plus illuſtre agiter ſon conſeil.

Dans les éditions ſubſéquentes, il y a:

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un ſi grand coup d'Etat.

L'uſage veut aujourd'hui que *délibérer* ſoit ſuivi de *ſur*; mais le *de* eſt auſſi permis. On délibéra du ſort de *Jacques II* dans le conſeil du prince d'Orange : mais je crois que la règle eſt de pouvoir employer le *de* quand on ſpécifie les intérêts dont on parle. On délibère aujourd'hui *de* la néceſſité, ou *ſur* la néceſſité d'envoyer des ſecours en Allemagne ; on délibère *ſur* de grands intérêts, *ſur* des points importans.

V. 49. Sire, quand par le fer les choſes ſont vidées,
La juſtice et le droit ſont de vaines idées.

Les choſes vidées, n'eſt pas du ſtyle noble; de plus on vide un procès, une querelle; on ne vide pas une choſe.

V. 5 . Et qui veut être juſte en de telles faiſons,
Balance le pouvoir et non pas les raiſons.
Voyez donc votre force, *etc.*

En de telles faiſons, eſt pour la rime. *Balance le pouvoir et non pas les raiſons*; il veut dire, *examine ce qu'il peut et non pas ce qu'il doit :* mais il ne l'exprime pas. On ne balance point le pouvoir; cette expreſſion eſt impropre et obſcure, et c'eſt préciſément les raiſons politiques qu'on balance. Le dernier vers eſt imité de *Lucain.*

Metiri ſua regna decet, vireſque fateri.

V. 55. Céſar n'eſt pas le ſeul qu'il fuie en cet Etat,
Il fuit et le reproche et les yeux du Sénat..
Nec ſoceri tantum arma fugit, fugit ora Senatûs
Cujus theſſalicas ſaturat pars magna volucres;
Et metuit gentes quas uno in ſanguine miſtas
Deſeruit, regeſque timet quorum omnia merſit.

V. 57. Dont plus de la moitié piteuſement étale
Une indigne curée aux vautours de Pharſale.

Piteuſement, *curée*, expreſſions baſſes en poéſie.

V. 59 Il fuit Rome perdue; il fuit tous les Romains
A qui par ſa défaite il met les fers aux mains.

Perdue n'eſt pas le mot propre; on ne fuit pas ce qu'on a perdu.

V. 65. Auteur des maux de tous, il eſt à tous en butte,
Et fuit le monde entier écraſé ſous ſa chute.

Comment peut-on fuir l'univers écraſé? Comment et

et où fuir quand on eſt écraſé avec cet univers? cette métaphore n'eſt pas plus juſte qu'un *climat qui prête l'épaule.*

V. 70. Soutiendrez-vous un faix ſous qui Rome ſuccombe?
Tu, Ptolomæe, potes Magni fulcire ruinam
Sub quâ Roma cadit?

V. 71. Sous qui tout l'univers ſe trouve foudroyé.

Un faix ſous qui l'on ſe trouve foudroyé, eſt encore une de ces figures fauſſes, une de ces images incohérentes qu'on ne peut admettre. Un faix ne foudroye pas.

V. 73 Quand on veut ſoutenir ceux que le ſort accable,
A force d'être juſte on eſt ſouvent coupable.
Jus et fas multos faciunt, Ptolomæe, nocentes.

V. 75. Et la fidélité qu'on garde imprudemment;
Après un peu d'éclat traîne un long châtiment.
Dat pœnas laudata fides, cùm ſuſtinet (inquit)
Quos fortuna premit.

V. 77. Trouve un noble revers dont les coups invincibles;
Pour être glorieux ne ſont pas moins ſenſibles.

Ces termes ne paraîtront pas juſtes à ceux qui exigent la pureté du langage, et la juſteſſe des figures. En effet, un coup n'eſt pas *invincible*, parce qu'un coup ne combat pas.

V. 80. Rangez-vous du parti des deſtins et des dieux.
. . . . . *Fatis accede, Deiſque.*

V. 81. Et ſans les accuſer d'injuſtice et d'outrage. . .
Accuſe-t-on les deſtins d'outrage?

V. 82. Puiſqu'ils font les heureux, adorez leur ouvrage. . .
Et pour leur obéir perdez le malheureux.
Et cole felices. Miſeros fuge.

V. 85. Preſſé de toutes parts des colères céleſtes. . .
Colère, ſubſtantif, n'admet point de pluriel.

V. 86. Il en vient deſſus vous faire fondre les reſtes.

Deſſus vous, eſt une faute contre la langue, et *faire fondre* en eſt une contre l'harmonie: et quelle expreſſion que les *reſtes des colères!*

V. 87. Et ſa tête qu'à peine il a pu dérober,
Toute prête de choir, cherche avec qui tomber.
Poſtquam nulla manet rerum fiducia quærit
Cum qua gente cadat

V. 89. Sa retraite chez vous en effet n'eſt qu'un crime.

La retraite de *Pompée* peut-elle être repréſentée comme un crime et comme un effet de ſa haine contre *Ptolomée*? Eſt-ce ainſi que s'exprime un miniſtre d'Etat? n'eſt-ce point aller au-delà du but? Tout le reſte de ce morceau eſt d'une beauté achevée, et plus le fonds du diſcours eſt naturel et vrai, plus les exagérations emphatiques ſont déplacées.

V. 90. Elle marque ſa haine et non pas ſon eſtime.

Cette exagération d'un miniſtre d'Etat eſt trop évidemment fauſſe. Eſt-ce une preuve de haine que de demander un aſile?

V. 91. Il ne vient que vous perdre en venant prendre port.

Venant prendre port, expreſſion trop triviale pour la tragédie.

V. 93. Il devait mieux remplir nos vœux et notre attente.
. . . . . *Votis tua ſervimus arma.*

V. 95. Il n'eût ici trouvé que joie, et que feſtins.

On pourrait encore dire que *joie et feſtins*, ne ſont pas l'expreſſion convenable dans la bouche d'un miniſtre d'Etat. C'eſt ainſi qu'on parlerait de la réception d'une bourgeoiſe.

V. 97. J'en veux à ſa diſgrâce et non à ſa perſonne.
J'exécute à regret ce que le ciel ordonne, *etc.*
Hoc ſerum, quod ſæva jubent proferre, paravi,
Non tibi, ſed victo. Feriam tua viſcera, Magne,
Malueram ſoceri.

V. 101. Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de ma tête
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête.

On ne pare point une tempête.

V. 105. Le choix des actions ou mauvaiſes ou bonnes
Ne fait qu'anéantir le pouvoir des couronnes.
Sceptrorum vis tota perit, cùm pendere juſta
Incipit.

Ces deux vers obſcurs et entortillés affaiblissent cette tirade. C'eſt d'ailleurs trop retourner, trop répéter même choſe.

V. 107. Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.

Cette maxime horrible n'est point du tout convenable ici ; il ne s'agit point du droit des rois contre d'autres rois, ni avec leurs sujets ; il ne s'agit que de mériter la faveur de *César*. *Ptolomée* est lui-même une espèce de sujet, un vassal, à qui on propose de flatter son maître par une action infame. Ainsi la dernière partie du discours de *Photin* pèche contre la raison autant que contre la morale.

V. 109. Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.
. . . . . *Semper metuet quem sæva pudebunt.*

V. 110. Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

C'est ce qu'on a dit quelquefois des ministres ; mais ils ne parlent jamais ainsi. Un homme qui veut faire passer son avis, ne lui donne point de si abominables couleurs. La Saint-Barthelemi même ne fut point présentée dans le conseil de *Charles IX* comme un crime, mais comme une sévérité nécessaire. La tragédie est une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique.

Cette faute de *Corneille* a perdu plusieurs auteurs. Leurs personnages débitent avec un enthousiasme de poëte, des maximes atroces, et de fades lieux communs d'horreurs insipides, qui séduisent quelquefois le parterre dans un roman barbarement dialogué. On a récité sur le théâtre ces vers :

Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux,
Le sceptre absout toujours la main la plus coupable.
Le crime n'est forfait que pour les malheureux,
Telle est donc de ces lieux l'influence cruelle
Que jusqu'à la vertu s'y rendre criminelle.
Oui, lorsque de ses soins la justice est l'objet,
Elle y doit emprunter le secours du forfait.
Vertu ! c'est à ce prix qu'on te doit dédaigner.

Voilà des sentences dignes de la Grève, dont plusieurs de nos pièces ont été remplies : voilà les vers

barbares dignes de ces maximes qui ont retenti sur nos théâtres. Nous avons vu une mère amoureuse de son fils qui disait hardiment :

Dieux qui m'abandonnez à ces honteux transports,
N'en attendez, cruels, ni douleurs, ni remords.
Je ne tiens mon amour que de votre colère.
Mais pour vous en punir je prétends m'y complaire.

Les dieux qui n'*attendent pas la douleur* de cette vieille, et qui sont punis par la *complaisance* de la vieille dans son inceste, doivent être bien étonnés ; et les gens de goût doivent l'être bien davantage de la vogue qu'ont eue pendant quelque temps ces infamies absurdes écrites en gaulois.

Nous avons entendu dans Catilina des vers encore plus révoltans et plus ridicules.

Qu'il soit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
Il sera toujours grand s'il est impénétrable.
Tel on déteste avant que l'on adore après.

Ce n'est que depuis quelque temps que le parterre a senti l'horreur et le ridicule de ces maximes. *Narcisse*, dans Britannicus, ne dit point à *Néron*. Commettez un crime, c'est à vous qu'il appartient d'en faire. Il ne débite aucune de ces maximes d'un vain déclamateur.

V. 124. Qui n'est point au vaincu ne craint point le vainqueur.

Quidquid non fuerit Magni dùm bella geruntur,
Nec victoris erit.

V. 126. Vous pouvez adorer César si l'on l'adore.

Il faut éviter ces syllabes désagréables de *l'on la*.

V. 127. Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime est trop pour son autel.

Encens ne souffre point le pluriel. On offre de l'encens aux immortels, mais l'encens ne traite point d'immortel.

On peut observer ici qu'en aucune langue les métaux, les minéraux, les aromates, n'ont jamais de pluriel. Ainsi, chez toutes les nations on offre de l'or, de l'encens, de la myrrhe, et non des *ors*, des *encens*, des *myrrhes*.

V. 132. En uſant de la ſorte on ne vous peut blâmer ;
n'eſt ni français, ni noble. On dit dans le langage familier, *en uſer de la ſorte*, mais non pas *uſer de la ſorte.*

V. 137. Quoique doive un monarque, et dût-il ſa couronne,
Il doit à ſes ſujets encor plus qu'à perſonne.
Il ceſſe de devoir quand la dette eſt d'un rang
A ne point l'acquitter qu'aux dépens de leur ſang.

Une dette eſt trop forte, trop grande, elle n'eſt pas *d'un rang à ne point l'acquitter qu'aux* ; ce *point* eſt de trop, jamais on ne l'emploie que dans le ſens abſolu, *Je n'irai point, je n'irai qu'à cette condition.*

V. 145 Il le ſervit enfin, mais ce fut de la langue.
La bourſe de Céſar fit plus que ſa harangue.

La langue, *la bourſe*, ſont des expreſſions trop familières. Voyez comme il eſt difficile de dire noblement les petites choſes, et comme il eſt aiſé de traiter les autres avec emphaſe. Le grand art des vers conſiſte à n'être jamais ni ampoulé, ni bas.

V. 147. . . . . Pompée et ſes diſcours
Pour rentrer en Egypte étaient un froid ſecours.

Un ſecours n'eſt ni chaud ni froid. Le mot propre eſt ſouvent difficile à rencontrer, et quand il eſt trouvé la gêne du vers et de la rime empêche qu'on ne l'emploie.

V. 152. Comme il parla pour vous, vous parlerez pour lui.
Ainſi vous le pouvez et devez reconnaître.

On reconnaît un bienfait, mais non pas la perſonne. *Je vous reconnais*, n'eſt pas français, et ne forme point de ſens, à moins qu'il ne ſignifie au propre : *Je ne vous remettais pas, et je vous reconnais* ; ou bien *je reconnais là votre caractère.*

V. 161. Sire, je ſuis romain, *etc.*

Le raiſonnement de *Septime* eſt encore plus fort que celui d'*Achillas*. Cette ſcène eſt au fond parfaitement traitée, et à quelques fautes près (qu'on eſt toujours obligé de remarquer pour l'utilité des jeunes gens et des étrangers), elle eſt très-forte de raiſonnement.

V. 169. . . . C'eſt lui laiſſer et ſur mer et ſur terre
La ſuite d'une longue et difficile guerre.

Il faut éviter autant qu'on peut ces hémiſtiches trop

communs, *et sur mer et sur terre*, qui ne sont que pour la rime, et qui font tout languir; *laisser la suite d'une guerre*, n'est pas français.

V. 173. Le livrer à César n'est que la même chose;

expression trop familière et trop triviale : de plus, livrer *Pompée* à *César*, n'est pas la même chose que le renvoyer. Il y a une différence immense entre laisser un homme en liberté, et le mettre dans les mains de son ennemi.

V. 180. Aussi-bien qu'à Pompée il vous voudra du mal.

Il vous voudra du mal, est une expression de comédie.

V. 181. Il faut le délivrer du péril et du crime,
Affurer sa puissance et sauver son estime.

Sauver son estime, ne forme aucun sens. Veut-il dire que *Ptolomée* conservera l'estime qu'on a pour *César*, ou l'estime que *César* a pour *Ptolomée*, ou l'estime que *César* fait de lui-même? dans les trois cas, *sauver l'estime*, est trop impropre. *J'évite d'être long, et je deviens obscur.*

V. 189 N'examinons donc plus la justice des causes,
Et cédons au torrent qui traîne toutes choses.

Des causes, est un terme de barreau. *Toutes choses*, est trop prosaïque, quoique dans les délibérations la poésie tragique ne doive point s'élever au-dessus de la prose soutenue; et d'ailleurs *toutes choses*, et *la même chose*, dans une page, est d'un style trop négligé. On ne peut trop répéter qu'on est dans l'obligation de remarquer ces fautes, de peur que les jeunes gens qui n'auraient pas la même excuse que *Corneille*, n'imitent des défauts qu'on devait lui pardonner, mais qu'on ne pardonne plus aujourd'hui.

V. 195 Abattons sa superbe avec sa liberté.

La *superbe* ne se dit plus dans la poésie noble; il est aisé d'y substituer *orgueil*. On n'abat point la liberté, on la détruit; rien n'est beau sans le mot propre.

Ces remarques ne portent point sur l'essentiel de la pièce, mais il faut avertir de tout les lecteurs qui veulent s'instruire, et ceux qui nous font l'honneur d'apprendre notre langue.

V. 209. Allez donc, Achillas, allez avec Septime,
Nous immortaliser par cet illustre crime.

Cette pensée est trop emphatique. *Ptolomée* peut-il dire qu'ils s'immortaliseront par un assassinat? Cette illusion qu'il se fait, est-elle bien dans la nature? les raisons qu'il en apporte sont-elles de vraies raisons? les nations seront-elles moins esclaves pour être esclaves du maître de Rome? S'exprimer ainsi, c'est substituer une amplification de rhétorique à la solidité d'un conseil d'Etat. Quel est le souverain qui dirait: Allons nous immortaliser par un illustre crime? La tragédie doit être l'imitation embellie de la nature. Ces défauts dans le détail n'empêchent pas que le fonds de cette première scène ne soit une des plus belles expositions qu'on ait vues sur aucun théâtre. Les anciens n'ont rien qui en approche; elle est auguste, intéressante, importante; elle entre tout d'un coup en action; les autres expositions ne font qu'instruire du sujet de la pièce, celle-ci en est le nœud: placez-la dans quelque acte que vous vouliez, elle sera toujours attachante. C'est la seule qui soit dans le goût

SCENE II.

V. 2. De l'abord de l'ompée elle espère autre issue.

Autre issue, ne se dit que dans le style comique. Il faut dans le style noble, *une autre issue*. On ne supprime les articles et les pronoms que dans ce familier qui approche du style marotique. Sentir joie, faire mauvaise in, etc. observez encore qu'*issue* n'est pas le mot propre. Un abord n'a point d'*issue*. Il faut toujours ou le mot propre, ou une métaphore noble.

V. 5. Elle se croit déjà souveraine maîtresse
D'un sceptre partagé que sa bonté lui laisse.

On ne sait par la construction à quoi se rapporte *sa bonté*.

V. 8. De mon trône dans l'ame elle prend la moitié.

Ce mot *prend*, n'est pas assez noble.

V. 9 Où de son vain orgueil les cendres rallumées
Poussent déjà dans l'air de nouvelles fumées.

Jamais un orgueil n'eut de cendres. Ces fumées

pouſſées par les cendres de l'orgueil, ne ſont guère plus admiſſibles. Tout ce qui n'eſt pas naturel doit être banni de la poéſie et de la proſe.

V. 13. Sans doute il jugerait de la ſœur et du frère,
Suivant le teſtament du feu roi votre père;
Son hôte et ſon ami qui l'en voulut ſaiſir.

Le feu roi votre père, eſt trop proſaïque, et il y a un enjambement que les règles de notre poéſie ne ſouffrent point dans le ſtyle ſérieux des vers alexandrins. *Qui l'en voulut ſaiſir*, eſt un terme de chicane. Ma partie eſt ſaiſie de ce teſtament. On a ſaiſi ma partie de ces pièces.

V. 16. Jugez, après cela, de votre déplaiſir.

Ce vers n'a pas un ſens clair. Eſt-ce du déplaiſir qu'a eu *Ptolomée?* On ne peut dire à un homme, jugez de la peine que vous avez eue: eſt-ce du déplaiſir qu'il aura? il fallait donc l'exprimer, et dire, jugez de votre déplaiſir ſi *Pompée* venait mettre *Cléopâtre* ſur le trône: de plus, cette raiſon de *Photin* peut être alléguée contre *Céſar* bien plus que contre *Pompée*.

V. 20. Car c'eſt ne régner pas qu'être deux à régner.

C'eſt exprimer baſſement ce qui demande de l'élévation.

SCENE III.

V. 3. Je lui viens d'envoyer Achillas et Septime. —
Quoi! Septime à Pompée, à Pompée Achillas!

Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La ſimple expoſition des choſes eſt quelquefois plus énergique que les plus grands mouvemens de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie: il eſt ſimple, mais plein de force; il fait penſer plus qu'il ne dit. *Corneille* eſt le premier qui ait eu l'idée de cette vraie beauté; mais elle eſt très-difficile à ſaiſir, et il ne l'a pas toujours employée.

V. 13. Il eſt toujours Pompée, et vous a couronné. —
Il n'en eſt plus que l'ombre, et couronna mon père,
Dont l'ombre et non pas moi lui doit ce qu'il eſpère.

Il *n'en eſt plus que l'ombre*. Donc c'eſt à *l'ombre* de mon père

père à le payer. Quel raisonnement! et quel mauvais jeu de mots!

V. 23. Mais songez qu'au port même il peut faire naufrage.

Ptolomée ne commet-il pas ici une indiscrétion, en faisant entendre à sa sœur dont il se défie, qu'il va faire assassiner *Pompée*? ne doit-il pas craindre qu'elle ne l'en avertisse? je ne crois pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que des défauts nobles. *Britannicus* brave *Néron* avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné; mais il ne dit pas son secret à *Néron* imprudemment.

V. 36. Après tout, c'est ma sœur, oyez sans repartir.

Oyez-ne se dit plus. L'usage fait tout.

V. 40. Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

Le ciel et le sang qui enflent le cœur de vertu, n'est pas une expression convenable. Le mot *enfler* est fait pour l'orgueil. On pourrait encore dire, *enfler d'une vaine espérance*.

V. 46. Confessez-le, ma sœur, vous sauriez vous en taire,
N'était le testament du feu roi notre père.

N'était est une expression du style le plus familier, et prise encore du barreau. *Le feu roi notre père*, deux fois répété, n'est pas d'un style assez châtié. Ces façons de parler ne sont plus permises. La poésie ne doit pas être enflée, mais elle ne doit pas être trop familière; c'est une observation qu'on est obligé de faire souvent. C'est un défaut trop grand dans cette pièce que ce mélange continuel d'enflure et de familiarité.

V. 57. Il fut jusques à Rome implorer le Sénat

Il fut implorer, c'était une licence qu'on prenait autrefois. Il y a même encore plusieurs personnes qui disent, je fus le voir, je fus lui parler; mais c'est une faute, par la raison qu'on *va* parler, qu'on *va* voir:

on n'*eſt* point parler, on n'*eſt* point voir. Il faut donc dire, *j'allai le voir*, *j'allai lui parler*, *il alla l'implorer*. Ceux qui tombent dans cette faute ne diraient pas, je *fus* lui remontrer, je *fus* lui faire apercevoir.

V. 58. Il nous mena tous deux pour toucher ſon courage.

Quand on parle du courage de *Céſar*, on entend toujours ſa valeur. Mais ici *Cléopâtre* entend ſon ame, ſon cœur. Le mot de *courage* était entendu en ce ſens du temps de *Corneille*; nous avons vu que *Félix* dit à *Pauline*, *ton courage était bon*.

V. 60. . . . Ce peu de beauté que m'ont donné les cieux
D'un aſſez vif éclat feſait briller mes yeux;
Céſar en fut épris.

Il n'eſt guère dans les bienſéances qu'une princeſſe parle ainſi devant des miniſtres. La décence eſt une des premières lois de notre théâtre: on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occaſions où la paſſion ne ménage plus rien.

V. 70. Après avoir pour nous employé ce grand homme,
Qui nous gagna ſoudain toutes les voix de Rome,
Son amour en voulut ſeconder les efforts.

Que veut dire *en ſeconder les efforts*? Eſt-ce aux efforts des voix de Rome que cet *en* ſe rapporte? ſont-ce les efforts de l'amour de ce grand homme? cet *en* eſt également vicieux dans l'un et l'autre ſens.

V. 73. Et nous ouvrant ſon cœur, nous ouvrit ſes tréſors.

Ouvrir ſon cœur et ſes tréſors, ſemble un jeu de mots. Tout ce qui a l'air de pointe eſt l'oppoſé du ſtyle ſérieux.

V. 74. Nous eûmes de ſes feux encore en leur naiſſance
Et les nerfs de la guerre et ceux de la puiſſance.

Nous eûmes de ſes feux les nerfs de la guerre. Cette expreſſion n'eſt pas françaiſe: qu'eſt-ce qu'un nerf qu'on a d'un feu? L'idée eſt plus répréhenſible que l'expreſſion. Une femme ne ſe vante point ainſi d'avoir un amant; cela n'eſt permis que dans les rôles comiques.

V. 86. Certes, ma ſœur, le conte eſt fait avec adreſſe. —
Céſar viendra bientôt, et j'en ai lettre expreſſe.

Ces vers ſont de la pure comédie.

Cette ſcène eût été bien plus belle, ſi *Cléopâtre* n'eût fait parler que ſa fierté et ſa vertu, et ſi elle ne ſe fût point vantée que *Céſar* était amoureux d'elle.

J'en ai lettre expreſſe. Style familier et bourgeois.

V. 87. Je n'ai reçu de vous que mépris et que haine.

On ne dit point, *je n'ai reçu que haine.* On ne reçoit point haine; c'eſt un barbariſme.

V. 88. Et de ma part du ſceptre indigne raviſſeur,
Vous m'avez plus traitée en eſclave qu'en ſœur.

Part du ſceptre, eſt hazardé, parce qu'on ne coupe point un ſceptre en deux. Mais cette figure, qui ne préſente rien de louche et d'obſcur, eſt très-admiſſible.

V. 96. Cependant mon orgueil vous laiſſe à démêler
Quel était l'intérêt qui me feſait parler.

Elle ne le laiſſe point à démêler; elle le fait entendre trop nettement.

SCENE IV.

V. 2. Sire, cette ſurpriſe eſt pour moi merveilleuſe.

Merveilleuſe pour *étonnante*, *ſurprenant*, eſt du ſtyle de la comédie; l'on ne peut dire, *une ſurpriſe étonnante, merveilleuſe*; ce n'eſt pas la ſurpriſe qui eſt merveilleuſe, c'eſt la choſe qui ſurprend.

V. 3. Je n'en ſais que penſer, et mon cœur étonné
D'un ſecret que jamais il n'aurait ſoupçonné...

Mon cœur n'eſt pas le mot propre, on ne l'employe que dans le ſentiment. Le cœur n'a jamais de part aux réflexions politiques. Il fallait, *mon eſprit*; de plus, quand on vient de dire qu'on eſt ſurpris, il ne faut pas ajouter qu'on eſt étonné.

V. 5. Inconſtant et confus dans ſon incertitude,
Ne ſe reſout à rien qu'avec inquiétude.

Inconſtant eſt encore moins convenable. *Le cœur inconſtant*, n'exprime point du tout un homme embarraſſé.

V. 7. Sauverons-nous Pompée? — Il faudrait faire effort;
Si nous l'avions ſauvé pour conclure ſa mort.

Il faudrait faire effort pour conclure. C'eſt le contraire de ce que *Photin* veut dire. Il ne faudrait point d'effort

pour conclure la mort de *Pompée* : on aurait une raison de plus pour la conclure ; il faudrait s'efforcer de la hâter.

V. 18. Consultez encore Achillas et Septime.

En encore : on doit éviter ce bâillement, ces *hiatus* de syllabes, désagréables à l'oreille.

Cet acte ne finit point avec la pompe et la noblesse qu'on attendait du commencement.

V. 19. Allons donc les voir faire, et montons à la tour ;

est du ton bourgeois, et l'acte a commencé dans un style emphatique. Il faut, autant qu'on le peut, finir un acte par de beaux vers, qui fassent naître l'impatience de voir l'acte suivant.

ACTE SECOND.

SCÈNE PREMIERE.

Vers 1. Je l'aime ; mais l'éclat d'une si belle flamme,
Quelque brillant qu'il soit, n'éblouit point mon ame ;

Ce sentiment de *Cléopâtre* est fort beau ; mais on affaiblit toujours son propre sentiment quand on l'exprime par des maximes générales.

V. 3. Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Les héroïnes de *Corneille* parlent toujours de leur vertu.

V. 4. Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Il semble, par la construction, que le vaincu brûle pour le vainqueur. Toutes ces négligences sont pardonnables à *Corneille*, mais ne le feraient pas à d'autres ; c'est pour cette raison que je les remarque soigneusement.

V. 7. Et je le traiterais avec indignité
Si j'aspirais à lui par une lâcheté.

Je le traiterais avec indignité, ne dit pas ce que *Cléopâtre* veut dire. Son idée est, qu'elle serait indigne de *César*, si elle ne pensait pas noblement. *Traiter avec indignité*, signifie *maltraiter*, *accabler d'opprobre*.

V. 14. Les princes ont cela de leur haute naiſſance.

Les princes ont cela, gâte la nobleſſe de cette idée. C'eſt ici le lieu de rapporter le ſentiment du marquis de *Vauvenargues*. *Les héros de Corneille*, dit-il, *parlent toujours trop, et pour ſe faire connaître. Ceux de Racine ſe font connaître parce qu'ils parlent.* Cette réflexion eſt très-juſte. Les vaines maximes, les lieux communs, diſent toujours peu de choſe; et un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère, en dit bien davantage.

V. 5. Leur ame dans leur ſang prend des impreſſions,
Qui deſſous leur vertu rangent leurs paſſions.

Deſſous leur vertu, cette expreſſion n'eſt pas heureuſe.

V. 7 Leur généroſité ſoumet tout à leur gloire;

a un ſens trop vague, qui ôte à ce couplet ſa préciſion, et lui dérobe par conſéquent ſa force.

V. 18. Tout eſt illuſtre en eux quand ils oſent ſe croire.

Tout eſt illuſtre, n'eſt pas le mot propre; c'eſt *noble* qu'il fallait.

V. 23. Il croit cette ame baſſe et ſe montre ſans foi;
Mais s'il croyait la ſienne il agirait en roi.

Ce dernier vers eſt beau, et ſemble demander grâce pour les autres.

V. 29. Apprends qu'une princeſſe, aimant ſa renommée,
Quand elle dit qu'elle aime, eſt sûre d'être aimée.

Il y avait d'abord :

Quand elle avoue aimer, s'aſſure d'être aimée.

Voilà encore une maxime générale, qui a même le défaut de n'être pas vraie; car l'infante du *Cid* avoue qu'elle aime, et n'en eſt pas plus aimée. *Hermione* eſt dans la même ſituation: il eſt vrai que ſi une princeſſe diſait publiquement qu'elle aime et qu'elle n'eſt point aimée, elle pourrait être avilie; mais il n'eſt pas vrai qu'une princeſſe n'avoue à ſa confidente ſa paſſion que quand elle eſt sûre d'être aimée. En général il faut s'interdire ce ton didactique dans une tragédie: on doit, le plus qu'on peut, mettre les maximes en ſentiment. Ce qu'il y a de pis, c'eſt que l'amour de *Cléopâtre* eſt très-froid, et contre les lois de la

tragédie ; il n'inſpire ni terreur, ni pitié : ce n'eſt précifément que de la galanterie, ſans aucun intérêt ; et cette galanterie eſt des plus indécentes. C'eſt un très grand défaut.

V. 31. Et que les plus beaux feux dont ſon cœur ſoit épris
N'oſeraient l'expoſer aux hontes d'un mépris.

Soit épris, eſt un ſoléciſme ; mais *de beaux feux qui expoſent à des hontes*, ſont pis qu'un ſoléciſme.

V. 39. Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux,
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux.

Lieux après *peuples*, eſt inutile et languiſſant. *Un bras qui dompte des lieux*, révolte l'eſprit et l'oreille.

V. 34. Il trace des ſoupirs, et d'un ſtyle plaintif
Dans ſon champ de victoire il ſe dit mon captif.

Céſar qui trace des ſoupirs d'un ſtyle plaintif, n'eſt point *Céſar* ; et ce ridicule augmente encore par celui de l'expreſſion. On ne parlerait pas autrement de *Corydon* dans une églogue. Eſt-il poſſible qu'on ait dit que *Corneille* a banni la galanterie de ſes pièces ? il ne l'a traſtée que trop : elle était alors la baſe de tous les ouvrages d'imagination. *Horatius Coclès* chante à l'écho dans *Clélie*, et fait des anagrammes. Tout héros eſt galant. Remarquons que *Dacier* dans ſes notes ſur l'art poëtique d'*Horace*, cenſura fortement la plupart de ces fautes où *Corneille* tombe trop ſouvent. Il rapporte pluſieurs vers dont il fait la critique. Le ſeul amour du bon goût le portait à cette juſte ſévérité dans un temps où il ne ſemblait pas encore permis de cenſurer un homme preſque univerſellement applaudi. *Boileau* avait bien fait ſentir que *Corneille* péchait ſouvent par le ſtyle, par l'obſcurité des penſées, quelquefois par leur fauſſeté, par l'inégalité, par des termes bas, et par des expreſſions ampoulées : mais il le diſait avec ménagement ; juſqu'à ce qu'enfin dans ſon Art poëtique il alla juſqu'à dire :

Et ſi le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de viſigoths tous les vers de Corneille.

Il n'aurait jamais parlé ainſi de *Racine*, le ſeul qui eut toujours un ſtyle noble et pur.

V. 45. Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharsale.

Il faut dire, *oui, tout vainqueur qu'il est.*

V. 46. Et si sa diligence à ses feux est égale
Ou plutôt si la mer ne s'oppose à ses feux,
L'Egypte le va voir me présenter ses vœux.

Cette opposition de la *mer* et des *feux*, est un jeu de mots puérile, auquel l'auteur n'a peut-être pas pensé. Ce n'est pas assez de ne pas chercher ces petitesses, il faut prendre garde que le lecteur ne puisse les soupçonner.

V. 53. Si bien que ma rigueur, ainsi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

L'expression familière *si bien que*, est à peine tolérée dans la comédie. La rigueur d'une femme comparée au tonnerre, est d'un gigantesque puéril. Un tonnerre qui fait un malheureux est petit. Le tonnerre fait pis, il tue; et les rigueurs de *Cléopâtre* qui tuéraient *César* comme le tonnerre, sont quelque chose de plus outré, de plus faux, et de plus choquant que les exagérations de tous nos romans. On ne peut trop s'élever contre ce faux goût.

V. 55. J'oserais bien jurer que vos divins appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'useront pas;

est un discours de soubrette; mais *Cléopâtre*, qui espère avoir un enfant de *César*, s'exprime en femme abandonnée.

V. 57. Et que le grand César n'a rien qui l'importune,
Si vos seules rigueurs ont droit sur sa fortune.

Toutes ces expressions sont fausses et alambiquées. Des rigueurs n'ont point de droit, elles n'en ont point sur la fortune de *César*; et ce *César qui n'a rien qui importune* est comique. J'avoue qu'on est étonné de tant de fautes, quand on y regarde de près. Remarquons-les, puisqu'il faut être utile; mais songeons toujours que *Corneille* a des beautés admirables; et que s'il a bronché dans la carrière, c'est lui qui l'a ouverte en quelque façon, puisqu'il a surpassé ses contemporains jusqu'à l'époque d'*Andromaque*.

V. 69. Peut-être mon amour aura quelque avantage.
Qui saura mieux que moi ménager son courage.

Son amour qui a un avantage, lequel ménagera mieux le courage de *César* qu'elle-même, est une idée obscure exprimée obscurément.

Il y avait auparavant :

Et si jamais le ciel favorisait ma couche
De quelque rejeton de cette illustre souche,
Cette heureuse union de mon sang et du sien
Unirait à jamais son destin et le mien.

L'auteur retrancha ces vers, qui présentaient une image révoltante.

V. 85. Ne pouvant rien de plus pour sa vertu séduite,
Dans mon ame en secret je l'exhorte à la fuite.

Il semble par la phrase qu'il s'agisse de la vertu séduit de *Pompée*; et c'est de la vertu séduite de l'ame de *Cléopâtre*. *Je l'exhorte à la fuite dans mon ame.* Cette expression n'est pas heureuse. Mais si *Cléopâtre* veut secourir *Pompée*, que ne lui dépêche-t-elle un exprès pour l'avertir de son danger? Elle en dit trop, quand elle ne fait rien.

V. dern. . . . J'en apprendrai la nouvelle assurée.

On apprend des nouvelles sûres, et non une nouvelle assurée: On dit bien, *Cette nouvelle m'a été assurée par tels et tels.*

SCENE II.

Si *Cléopâtre*, au lieu de parler en femme galante, avait su donner de la noblesse à son amour pour *César*, et montrer en même temps la plus grande reconnaissance pour *Pompée*, et une véritable crainte de sa mort, le récit d'*Achorée* ferait bien un autre effet. Le cœur n'est point assez ému quand le récit des infortunes n'est fait qu'à des personnes indifférentes. Le nom de *Pompée*, et de beaux vers, suppléent à l'intérêt qui manque. *Cléopâtre* a montré assez d'envie de sauver *Pompée*, pour que le récit qu'on lui fait, la touche; mais non pas pour que ce récit soit un coup de théâtre, non pas pour qu'il fasse répandre des larmes.

V. 4. J'ai vu la trahiſon, j'ai vu toute ſa rage.

La rage de la trahiſon!

V. 5. Du plus grand des mortels j'ai vu trancher le ſort.

On tranche la vie, on tranche la tête, on ne tranche point un ſort.

V. 6. J'ai vu dans ſon malheur la gloire de ſa mort.

La gloire d'une mort! et cette *gloire* deux fois répété! quelle négligence!

V. 9. Ecoutez, admirez, et plaignez ſon trépas.

On n'admire point un *trépas*, mais la manière héroïque dont un homme eſt mort. Cependant cette expreſſion eſt une beauté et non une faute; c'eſt une figure très-admiſſible.

V. 15. Mais voyant que ce prince ingrat à ſes mérites
N'envoyait qu'un eſquif rempli de ſatellites,
Il ſoupçonne dès-lors ſon manquement de foi.

Quippe fides ſi pura foret, etc.
Venturum tota pharium cum claſſe tyrannum

Ingrat à ſes mérites. Nous diſons, *ingrat envers quelqu'un*, et non pas, *ingrat à quelqu'un.* Aujourd'hui que la langue ſemble commencer à ſe corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule, on ſe ſert du mot impropre *vis-à-vis.* Pluſieurs gens de lettres ont été ingrats *vis-à-vis de moi*, au lieu d'*envers moi.* Cette compagnie s'eſt rendue difficile *vis-à-vis du roi*, au lieu d'*envers le roi* ou *avec le roi.* Vous ne trouverez le mot *vis-à-vis* employé en ce ſens dans aucun auteur claſſique du ſiècle de *Louis XIV.*

Son manquement de foi.

Manquement n'eſt plus d'uſage; nous diſons, *manque*; et ce *manque de foi* eſt une expreſſion trop faible pour exprimer l'horrible perfidie que *Pompée* ſoupçonne.

V. 23. N'expoſons, lui dit-il, que cette ſeule tête
A la réception que l'Egypte m'apprête, *etc.*
. . . . . *Longèque à littore caſus*
Expectate meos et in hac ſervice tyranni
Explorate fidem.

V. 29. Mais quand tu les verrais deſcendre chez Pluton,
Ne déſeſpère point du vivant de Caton.

Pompée ne ſe ſervit certainement pas de cette figure,

V. 88. On donne à ce héros la mer pour sépulture.

Littora Pompeium feriunt, truncusque vadosis
Huc, illuc, jactatur aquis.

V. 94. Je l'ai vue élever ses tristes mains aux cieux.

On sait bien que des mains ne sont point tristes. Cependant cette épithète peut être soufferte en poésie, et sur-tout dans cette occasion.

V. 95. Puis cédant aussitôt à la douleur plus forte,
Tomber dans sa galère évanouie ou morte.

. . . . . , *Interque suorum*
Lapsa manus, rapitur, trepida fugiente carina.

V. 116. Dans quelque urne chétive en ramasser la cendre.

Le mot de *chétive* ne passerait pas aujourd'hui. Il me paraît qu'il fait ici un très-bel effet, par l'opposition d'une fin si déplorable, à la grandeur passée de *Pompée.*

V. 124. Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre.

Cléopâtre a de quoi; on évite aujourd'hui de tels hémistiches. La situation n'en est pas moins intéressante; rien n'est plus grand que ce moment où *Pompée* périt, où *Cornélie* fuit, et où *César* arrive.

On évite aujourd'hui ces lieux communs, *mettre en poudre*, qui n'étaient employés que pour rimer à *foudre.*

V. 127 Admirons cependant le destin des grands hommes;
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous
sommes, *etc.*

Cela serait froid en toute autre occasion. On est peu touché quand on se prépare ainsi, quand on s'arrange pour faire des réflexions. Il vaudrait mieux montrer plus de sentiment.

V. 131. Lui que sa Rome a vu plus craint que le tonnerre,
Triompher en trois fois des trois parts de la terre.

On voit bien là le misérable esclavage de la rime. Ce *tonnerre* n'est mis que pour rimer à *terre*; on s'est imaginé, grâce à ces malheureuses rimes, si souvent rebattues, qu'il n'y avait que tonnerre et guerre qui pussent rimer à terre, à cause des deux *rr* qui se trouvent dans ces mots. On n'a pas fait réflexion que ce double *r* ne se prononce pas. *Abhorre*, qui a deux *r*, rime très-bien avec

V. 73. Aucun gémiſſement à ſon cœur échappé....
. . . . . *Nullo gemitu conſenſit ad ictum*
V. 74. Ne le montre en mourant digne d'être frappé.

N'eſt-ce pas là encore une fauſſe idée? Pourquoi *Pompée* aurait-il été *digne d'être frappé*, s'il eût gémi? et que veut dire *digne d'être frappé?* quelle enflure! quelle fauſſe grandeur!

V. 75. Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau ſa vie et ce qu'on dira d'elle.

Immobile n'a et ne peut avoir de régime; car en toute langue, on n'eſt immobile ni à quelque choſe ni en quelque choſe.

V. 77. Et tient la trahiſon que le roi leur preſcrit
Trop au-deſſous de lui pour y prêter l'eſprit.

Quoi! *Pompée* ne daigne pas ſonger qu'on l'aſſaſſine? quoi! il ne daigne pas *prêter l'eſprit* à vingt coups de poignard qu'il reçoit? il n'y a rien au monde de plus faux, de plus romaneſque; et *cette vertu qui augmente ainſi ſon uſtre dans leur crime!* Quelles peines l'auteur ſe donne pour montrer de l'eſprit faux et pour s'expliquer en énigmes!

V. 80. Et ſon dernier ſoupir eſt un ſoupir illuſtre.
Seque probat moriens.

Ce mot *illuſtre* ne peut convenir à un *ſoupir*; de plus, un *ſoupir* n'eſt-il pas une eſpèce de gémiſſement? *Acburée* vient de dire que *Pompée* n'a pouſſé aucun gémiſſement. Et comment un *ſoupir* peut-il *étaler tout Pompée? Corneille* a voulu traduire le *ſeque probat moriens* de *Lucain*. *Il prouve en mourant qu'il eſt Pompée.* Ce peu de mots eſt vrai, ſimple et noble; mais un *ſoupir illuſtre* n'eſt pas tolérable.

V. 83. Sa tête ſur les bords de la barque penchée....

Eſt-ce la barque ou la tête qui eſt penchée?

V. 84 Par le traître Septime indignement tranchée,
Paſſe au bout d'une lance en la main d'Achillas.
Septimius retegit ſciſſo velamine vultus
Collaque in obliquo ponit languentia roſtro,
Tunc nervos venaſque ſecat. . . .
Vindicat hoc Pharius dextrâ geſtare ſatelles

un temps où l'on connût encore toutes les bienséances du dialogue, la pureté du ſtyle, l'art, auſſi néceſſaire que difficile, de dire les petites choſes avec une nobleſſe élégante. On ne peut trop répéter que la plupart des défauts de *Corneille* ſont ceux de ſon ſiècle.

. . . Je ſuis bonne ſœur ſi vous m'êtes bon frère;

vers de comédie et mauvais vers. *Un peu bien du mépris*, n'eſt pas français.

SCENE IV.

V. 1. J'ai ſuivi tes conſeils; mais plus je l'ai flattée,
Et plus dans l'inſolence elle s'eſt emportée.

Elle s'eſt emportée dans l'inſolence, eſt un barbariſme et un ſoléciſme. Il faut *juſqu'à l'inſolence elle s'eſt emportée.*

V. 4. Je m'allais emporter dans les extrémités.

On s'emporte à quelque extrémité, et non dans les extrémités. *Ptolomée* doit-il dire qu'il a été tenté de tuer ſa ſœur? Il me ſemble qu'au théâtre on ne doit parler de meurtre que dans les grandes paſſions, ou dans les grands intérêts, et non pas après une ſcène d'ironie et de picoterie.

V. 7. (Il) l'eût miſe en état, malgré tout ſon appui,
De ſe plaindre à Pompée auparavant qu'à lui.

Auparavant qu'à lui, n'eſt pas français. Cet adverbe abſolu n'admet aucune relation, aucun régime. Il faut, *avant quà lui.*

V. 17. Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,
Mon ſceptre ſoit le prix d'une de ſes œillades;

eſt du ſtyle comique. On peut trouver de telles obſervations minutieuſes; mais elles ſont faites pour les étrangers. Il ne faut rien omettre.

V. 19. Sire, ne donnez point de prétexte à Céſar,
Pour attacher l'Egypte aux pompes de ſon char.

Attacher l'Egypte à des pompes!

V. 23. Enflé de ſa victoire et des reſſentimens
Qu'une perte pareille imprime aux vrais amans..?

Un miniſtre d'Etat, et même un ſcélérat, qui parle de vrais amans, et des reſſentimens qu'une perte imprime aux vrais amans!

adore et *honore*, qui n'en ont qu'un. L'usage fait tout, mais c'est un usage bien condamnable de se donner des entraves si ridicules. La rime est faite pour l'oreille. On prononce *terre* comme *père*, *mère*; et puisqu'*abhorre* rime avec *adore*, *terre* doit rimer avec *mère*.

V. 14. Ainsi finit Pompée, et peut-être qu'un jour
César éprouvera même sort à son tour.

Cette idée est fort belle, et d'autant plus convenable ici, le jour même, on conspire contre *César*.

SCENE III.

V. 4. Vous haïssez toujours ce fidelle sujet? —
Non, mais en liberté je ris de son projet.

Le spectateur est indigné qu'après la mort du grand *Pompée*, dont il est rempli, *Ptolomée* et *Cléopâtre* s'amusent à parler de *Photin*, et que *Cléopâtre* dise en vers de comédie, qu'elle *rit de son projet*.

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention du public sur les grands objets, et parler peu des petits, mais avec dignité.

Cette froide scène devient encore moins tragique par les petites ironies du frère et de la sœur.

V. 15. Il en coûte la vie, et la tête à Pompée.

Quand on dit *la vie*, *la tête* est de trop.

V. 22. Je ferai mes présens; n'ayez soin que des vôtres.

Je ferai mes présens, est de la dernière indécence, sur-tout dans la bouche d'une femme galante. *N'ayez soin que des vôtres*, paraît encore plus insupportable quand il s'agit de la tête de *Pompée*.

V. 35. Je connais ma portée et ne prends point le change,
Et je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère. —
Vous montrez cependant un peu bien du mépris, *etc.*

Tout cela est d'un comique si froid, que plusieurs personnes sont étonnées que *Corneille* ait pu passer si rapidement du pathétique et du sublime, à ce style bourgeois, et qu'il n'ait point eu quelque ami qui l'ait fait apercevoir de ces disparates. On l'a déjà dit: *Corneille* n'était plus le même quand il n'était plus soutenu par la majesté du sujet; et il ne vivait pas dans

ACTE TROISIEME.
SCENE PREMIERE.

C[illegible] le *Pompée*, dit qu'on [illegible] une [illegible] intéressant [illegible] pour repos [illegible] mais, encore [illegible] faits [illegible] de voir [illegible] connoître. [illegible] campagne [illegible] de remplissage [illegible]

V. [illegible] même en perfonne
[illegible] la couronne,
[illegible]

[illegible] on se profterne [illegible] aux pieds [illegible]

V. [illegible] Comment nommerez-vous une hauteur si hautaine?
[illegible] plus admise que hauteur présent.

V. [illegible] Elle n'[illegible]
[illegible] de joie.

C[illegible] ne peut se dire dans le style [illegible] quoique ce soit une suivante qui parle.

V. [illegible] César a témoigné.

[illegible] est [illegible]

V. [illegible] il traite avec empire.

Traiter exige un régime : ce verbe n'est neutre que lorsqu'on parle d'un traité.

V. 15. La tête de Pompée a produit des effets
Dont ils n'ont pas sujet d'être fort satisfaits.

Ce dernier vers est un peu de comédie.

V. 21. Ses vaisseaux en bon ordre ont éloigné la ville.

Ont éloigné la ville, est un solécisme. Il falloit, [illegible]

[illegible]

éloignés de, ou plutôt une autre expreſſion, un autre tour.

V. 23. Il venait à plein voile, *etc.*

eſt un ſoléciſme; *voile* de vaiſſeau a toujours été féminin; *voile* qui couvre, maſculin.

V. 25. Sa flotte qu'à l'envi favoriſait Neptune,
Avait le vent en poupe ainſi que ſa fortune.

N'eſt-ce pas là une réflexion inutile, et en même temps trop recherchée? Pourquoi dire que ſon vaiſſeau avait le vent en poupe? pourquoi comparer la fortune de *Céſar* à ce vaiſſeau? quel rapport de ces idées avec la réception dont il s'agit?

La peinture de l'humiliation de *Ptolomée* eſt admirable, parce qu'elle eſt vraie. Celle de la tête de *Pompée*, qui ſemble s'apprêter à parler, n'eſt pas ſi vraie. Cela ſent le poëte, et dès-lors on n'eſt plus ſi touché. Un mort n'a pas la vue égarée.

V. 40. Mais avec ſix vaiſſeaux un des miens la pourſuit.

un des miens, il ſemble que ce ſoit un de ſes vaiſſeaux, et *Ptolomée* entend un de ſes officiers. Ces mépriſes ſont aſſez communes dans notre langue; il faut y prendre garde ſoigneuſement.

V. 41. A ces mots Achillas découvre cette tête;
Il ſemble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reſte de chaleur
En ſanglots mal formés exhale ſa douleur.
. . . . *Atque os in murmura pulſant*
Singultus animæ

V. 47 Et ſon courroux mourant fait un dernier effort,
Pour reprocher aux dieux ſa défaite et ſa mort.
Iratamque Deis faciem.

V. 49. Céſar à cet aſpect, comme frappé du foudre...

Ce n'eſt pas un coup de foudre pour *Céſar* que la mort de *Pompée*.

V. 50. Et comme ne ſachant que croire, ou que réſoudre,
Nous tient aſſez long-temps ſes ſentimens cachés.

Il doit ſavoir certainement *que croire* en voyant la tête de *Pompée*.

Non primo Cæſar damnavit munera vultu,
. . . . *Vultus, dum crederet, hæſit*

V. 53. Et je dirai si j'ose en faire conjecture. . .

Expression un peu triviale.

V. 54. Que par un mouvement commun à la nature
Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.

Quelle peinture et quelle vérité! que ces grands traits effacent de fautes! rien n'est plus beau que cette tirade: elle fait voir en même temps qu'il fallait mettre ce récit intéressant dans la bouche d'un personnage plus important qu'*Achorée*.

V. 64 Examine, choisis, laisse couler des pleurs, *etc.*
. . . *Lacrymas non sponte cadentes*
Effudit:

V. 67. Ensuite il fait ôter ce présent de ses yeux.
Aufer ab aspectu nostro funesta, satelles,
Regis dona tui.

V. 75. Met des gardes par-tout, et des ordres secrets.

Cela est impropre; on met des gardes, et on donne des ordres.

V 81. Je vais bien la ravir avec cette nouvelle.

Vers familier de comédie *La ravir avec une nouvelle!*

SCENE II.

V. 2. Connaissez-vous César de lui parler ainsi, *etc.*

Beaucoup de bons juges ont trouvé que *César* affecte ici un peu trop de rodomontade, que la véritable grandeur est plus simple, que les Romains ne regardaient point le trône comme une infamie, qu'ils avaient au contraire aboli chez eux le nom de roi, comme trop dangereux à Rome; que les Romains n'avaient aucun mépris pour un roi d'Egypte; que *César* joue un peu sur le mot; que quand *Ptolomée* lui dit, *montez au trône*, il veut dire seulement, soyez ici le maître, et non pas, faites-vous couronner roi d'Egypte: qu'enfin *César* répond à un compliment très-raisonnable par des hauteurs qui sentent plus la vanité que la grandeur. Ces critiques peuvent être fondées; mais peut-être est-il nécessaire d'enfler un peu la grandeur romaine sur le théâtre, comme on place

des figures coloſſales dans de vaſtes enceintes. Il eſt bien certain que quand *Ptolomée* dit à *Céſar* : *Commandez ici*, il ne lui dit pas, prenez le titre de roi d'Egypte, au lieu de celui d'*imperator*, de *conſul*, de *triumvir* ; mais *Céſar* veut humilier *Ptolomée*. Le ſpectateur eſt charmé de voir ce roi abaiſſé et confondu, et les reproches ſur la mort de *Pompée* ſont admirables.

V. 3. Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,
A moi qui tiens le trône égal à l'infamie ?

Jamais on n'a tenu *le trône égal à l'infamie* ; il n'y a là qu'un faux air de grandeur, et tout faux air eſt puéril. *Céſar* tenait ſi peu le trône égal à l'infamie, qu'il voulut depuis être reconnu roi. Les Romains craignaient chez eux la royauté ; mais le trône ailleurs n'était point infame.

V. 12. S'il en eût aimé l'offre, il eût ſu s'en défendre.

Ce vers n'eſt pas trop intelligible ; le reſte fait un très-bel effet. *Ptolomée* joue là un indigne rôle ; mais on aime à voir un roi abaiſſé devant *Céſar*. Lorſque *Corneille* fait parler *Ptolomée*, les vers ſont faibles ; *Céſar* s'exprime fortement ; tel était le génie de *Corneille*. Le ſublime de *Céſar* paſſe juſque dans l'ame du lecteur.

V. 22. Vous qui devez reſpect au monarque des Romains.

Cela n'eſt pas vrai, puiſque *Ptolomée* avait des chevaliers romains à ſon ſervice.

V. 23 Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharſale ?
Ergo in Theſſalicis Pellæo fecimus arvis
Jus gladio ?

V. 27. Moi, qui n'ai jamais pu la ſouffrir à Pompée,
La ſouffrirai-je en vous ſur lui-même uſurpée ?
Non tuleram Magnum mecum Romana regentem :
Te, Ptolomæe, feram ?

V. 32 Ce coup où vous tranchez du ſouverain de Rome,
Et qui ſur un ſeul chef lui fait bien plus d'affront
Que ſur tant de milliers ne fit le roi de Pont.

Un coup qui fait affront ſur un chef, n'eſt pas élégant.

V. 35. Penſez-vous que j'ignore ou que je diſſimule
Que vous n'auriez pas eu pour moi plus de ſcrupule.

Et que s'il m'eût vaincu, votre esprit complaisant
Lui fesait de ma tête un semblable présent ?
. . . . . *Nec fallere vos me*
Credite victorem ; nobis quoque tale paratum
Littoris hospitium :

Cela est beau, parce que cela est vrai. Il n'y a là ni déclamation ni enflure.

V. 39 Grâces à ma victoire on me rend des hommages,
Où ma fuite eût reçu toutes sortes d'outrages.
. . . . . *Ne sic mea coll'agerantur*,
Thessalia fortuna facit.

V. 49. Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant...

est un solecisme ; le *point* est de trop.

V. 67. Mais de ce grand Sénat les saintes ordonnances
Eussent peu fait pour nous, Seigneur, sans vos finances.

Le mot de *finances* n'est pas plus fait pour la tragédie que celui de *caissier*.

V. 70. Et, pour en bien parler, nous devons le tout ;

Expression trop faible, trop commune. Ne finissez jamais un vers par ces mots, *le tout* ; ils ne sont ni harmonieux, ni nobles.

Le tout, est du style de bureau.

V. 72. Jusqu'à ce qu'à vous-même il ait osé se prendre.

On ne peut trop remarquer avec quel soin pénible il faut éviter ce concours de syllabes dures, dont les auteurs ne s'aperçoivent pas dans la chaleur de la composition. *Jusqu'à ce qu'à*, révolte l'oreille : *se prendre à quelqu'un*, est du discours familier ; et *s'en prendre*, est quelquefois fort noble. *Répondez du succès, ou je m'en prends à vous.* De plus, *se prendre* ne signifie pas attaquer, comme *Corneille* le prétend ici ; il signifie le contraire, chercher un appui, un secours. En tombant il se prit à un arbre qui le garantit. Dans le malheur on se prend à tout, c'est-à-dire on se fait une ressource de tout ce qu'on trouve ; dans le malheur, *on s'en prend à tout*, signifie, on accuse tout, on se plaint de tout.

V. 73. Mais voyant son pouvoir de vos succès jaloux...

Un pouvoir jaloux d'un succès !

V. 75. Tout beau, que votre haine en son sang assouvie,
N'aille point à sa gloire, il suffit de sa vie.

On a déjà remarqué ailleurs que ce mot familier, *tout beau*, ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 84. J'ai cru sa mort pour vous un malheur nécessaire,
Et que sa haine injuste augmentant tous les jours. . .

Et que, n'ayant point été précédé d'un autre *que*, est une faute de grammaire, mais de ces fautes qui cessent de l'être dans la poésie animée.

V. 86 Jusque dans les enfers chercherait du secours.

Les enfers sont ici d'un déclamateur, et non pas d'un homme qui donne de bonnes raisons.

V. 93. Et sans attendre d'ordre en cette occasion,
Mon zèle ardent l'a prise à ma confusion.

Il veut dire mon zèle ardent a pris cette occasion; mais c'est une expression bien étrange, *j'ai pris cette occasion pour assassiner Pompée.*

V. 103. Vous cherchez, Ptolomée, avecque trop de ruses,
De mauvaises couleurs, et de froides excuses.

Les comédiens disent, *avec de faibles ruses*: *avecque*, était trop dur.

V. 105 Votre zèle était faux, si seul il redoutait
Ce que le monde entier à pleins vœux souhaitait.

A pleins vœux, ne se dit plus.

V. 107. Et s'il vous a donné ces craintes trop subtiles
Qui m'ôtent tout le fruit de nos guerres civiles,
Où l'honneur seul m'engage, et que pour terminer,
Je ne veux que celui de vaincre, et pardonner.
. . . . . *Unica belli*
Præmia civilis, victis donare salutem,
Perdidimus.

Où l'honneur seul m'engage, et que pour, etc. Cela n'est pas français; il fallait, *guerres où l'honneur m'engage, où je ne veux que vaincre et pardonner, où mes plus grands ennemis*, etc.

V. 115. O combien d'allégresse une si triste guerre
Aurait-elle laissé dessus toute la terre,
Si l'on eût vu marcher dessus un même char,
Vainqueurs de leur discorde, et Pompée et César!

Thomas Corneille dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, mit, *marcher en même char*. La correction n'eſt pas heureuſe; ces minuties (on ne peut trop le dire) n'empêchent point un morceau ſublime d'être ſublime. Il les faut regarder comme des fautes d'orthographe.

V. 121. Vous craigniez ma clémence; ah! n'ayez plus ce ſoin:
Souhaitez-la plutôt; vous en avez beſoin.

Souhaitez-la plutôt, eſt ſublime; et quoique les vers ſuivans étendent peut-être un peu trop cette penſée, ils ne la déparent pas, tant on aime à voir le crime puni et un roi confondu par un romain.

V. 133. Cependant à Pompée élevez des autels, *etc.*

. . . . . *Juſto date thura ſepulcro*
Et placate caput.

SCÈNE III.

V. 1. Antoine, avez-vous vu cette reine adorable? —
Je l'ai vue, ô Céſar! elle eſt incomparable.

Après ce diſcours noble et vigoureux de *Céſar*, le lecteur eſt indigné de voir *Antoine* faire le perſonnage d'entremetteur, et de lui entendre dire, *que cette reine adorable eſt incomparable, que ſon corps eſt ſi beau qu'il la voudrait aimer*; ce n'eſt pas là *Céſar*, ce n'eſt pas là *Antoine* c'eſt un amoureux de comédie qui parle à un valet. On a ſubſtitué à ce demi-vers, *je l'ai vue, ô Céſar* cet autre, *oui, ſeigneur, je l'ai vue. L'incomparable* exigeait plutôt une correction.

V. 3. Le ciel n'a point encor, par de ſi doux accords,
Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.

Par de ſi doux accords, hémiſtiche d'églogue, qui joint aux *grâces d'un beau corps*, rend tout ce morceau indigne de la tragédie.

V. 9 Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme?

Au moins il fallait, *comment a-t-elle reçu!*

V. 12. Elle s'en dit indigne, et croit la mériter.

Madrigal de comédie.

V. 13. En pourrai-je être aimé?

eſt trop comique.

V. 15. . . . . Douter de ſes ardeurs,
Vous qui la pouvez mettre au faîte des grandeurs!

eſt au-deſſous du ſtyle de la comédie.

V. 23. Vous ferez ſuccéder un eſpoir aſſez doux,
Lorſque vous daignerez lui dire un mot pour vous.

Il faut toujours un régime à *ſuccéder*. On *ſuccède à*. Tout cet endroit eſt mal écrit.

V. 31. Sitôt qu'ils ont pris port. . .

expreſſion de marin, et non de poëte.

V. 33. Qu'elle entre. Ah, l'importune et fâcheuſe nouvelle!

Voici un trait de comédie qui fait un grand tort à la belle ſcène de *Cornélie*. Tout ce que lui dit *Céſar* de noble et de grand, eſt gâté par ce vers ſi déplacé. On voit qu'il voudrait être auprès de ſa maîtreſſe, qu'il ne fera à *Cornélie* que de vains complimens; et cela ſeul répand du froid ſur la pièce. D'ailleurs, après la mort de *Pompée*, la tragédie ne roule plus que ſur un rendez-vous de *Céſar* avec *Cléopâtre*, ſur une bonne fortune; tout devient hors d'œuvre: il n'y a ni nœud, ni intrigue. *Cornélie* n'arrive que pour déplorer la mort de ſon mari; mais telle eſt la beauté de ſon rôle, qu'elle ſoutient preſque ſeule la dignité de la pièce.

SCENE IV.

V. 1. . . Allez, Septime, allez vers votre maître;
Céſar ne peut ſouffrir la préſence d'un traître,
D'un romain lâche aſſez pour ſervir ſous un roi,
Après avoir ſervi ſous Pompée et ſous moi.

Ces quatre vers de *Céſar* à *Septime*, relèvent tout d'un coup le caractère de *Céſar*, et le rendent digne d'écouter *Cornélie*.

V. 5. Céſar, car le deſtin qui m'outre et que je brave
Me fait ta priſonnière et non pas ton eſclave;

Cornélie doit-elle dire à *Céſar* qu'elle eſt ſa priſonnière, et non pas ſon eſclave? n'eſt-ce pas une choſe aſſez reconnue par *Céſar*? jamais les romains vaincus par des romains ne furent mis dans l'eſclavage. Elle ſe vante d'appeler *Céſar* par ſon nom, et de ne

point l'appeler *seigneur*; mais le nom de *seigneur* n'était donné à personne; c'est un terme dont nous nous servons au théâtre français, et dont *Cornélie* abuse : il vient du mot latin *senior*, et nous l'avons adopté pour en faire un titre honorifique. *Cornélie* peut-elle s'excuser de ne pas donner à un romain un titre français? doit-elle enfin faire remarquer à *César*, qu'elle parle comme tout le monde parlait alors? n'est-ce pas une petite attention de *Cornélie*, à faire voir qu'elle veut mettre de la grandeur où il n'y a rien que de très-ordinaire?

Cette affectation, dit le judicieux marquis de *Vauvenargues*, homme trop peu connu et qui a trop peu vécu, cette affectation est le principal défaut de notre théâtre, et l'écueil ordinaire des poëtes.

V. 15. J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi;
Et bien que le moyen m'en aye été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'aye ôté le secours et du fer et des ondes...

Aye été pour *ait été*. Cet *aye* à la troisième personne, est un soléciſme très-commun. On a mis *ait* dans les dernières éditions. On doit sur-tout remarquer que *Cornélie* devrait commencer par remercier *César*, qui vient de chasser ignominieusement de sa présence *Septime*, l'un des assassins de *Pompée*.

V. 19. Je dois rougir pourtant après un tel malheur
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.
Turpe mori post te solo non posse dolore.

V. 33. Je l'ai porté pour dot chez Pompée et chez Crassé;
Deux fois du monde entier j'ai causé la disgrâce.
Bis nocui mundo.

Je l'ai porté pour dot, etc. et ce *bis nocui mundo* n'est-il pas un peu chargé d'ostentation? pourquoi *Cornélie* a-t-elle fait le malheur du monde? elle n'entra jamais dans les affaires publiques. C'était une jeune veuve que *Pompée* fut blâmé d'avoir épousée. Elle eut deux maris malheureux, mais ne fut cause du malheur d'aucun.

V. 35. Deux fois de mon hymen le nœud mal assorti
A chassé tous les dieux du plus juste parti

. . . . . *Cunctosque fugavi*
A causa meliore Deos.

V. 37. Heureuse en mes malheurs, si ce triste hymenée
Pour le bonheur de Rome à César m'eût donnée!
Et si j'eusse avec moi porté dans ta maison
D'un astre envenimé l'invincible poison.

O utinam in thalamos invisi Cæsaris essem
Infelix conjux, et nulli læta marito!

Ce souhait d'être la femme de *César*, pour lui porter l'invincible poison d'un astre, paraît trop recherché. Cela est imité de *Lucain*, et n'en paraît pas meilleur: il n'est point du tout naturel qu'elle pense être la cause des malheurs de Rome, puisqu'elle n'a point été la cause des guerres civiles. Elle rend grâce aux dieux d'avoir trouvé *César*; elle lui demande la vengeance de la mort de son mari, et elle lui dit en même temps qu'elle voudrait l'épouser pour le rendre malheureux. De pareils jeux d'esprit dégraderaient beaucoup le rôle de *Cornélie*, si quelque chose pouvait l'avilir. On pourrait dire que cette entrevue de *Cornélie* et de *César* est inutile à l'intrigue de la pièce. Cette tragédie (qui est en effet d'un genre particulier, qu'il serait très-dangereux d'imiter) se soutient par les beaux morceaux de détail. Il y a des choses admirables dans ce discours de *Cornélie*. Il serait à souhaiter qu'il y eût moins de cette enflure qui est contraire à la vraie dignité et à la vraie douleur.

V. 42. Je te l'ai déjà dit, César, je suis romaine.

Pourquoi le répéter? parle-t-elle à un autre qu'à un romain?

V. 51. Et l'on juge aisément au cœur que vous portez,
Où vous êtes entrée et de qui vous sortez.

C'est une répétition de ces deux vers qui précèdent:

Certes, vos sentimens font assez reconnaître
Qui vous donna la main et qui vous donna l'être.

En général toute répétition affaiblit l'idée.

V. 69. Alors foulant aux pieds la diſcorde et l'envie,
Je l'euſſe conjuré de ſe donner la vie, *etc.*

Ut te complexus, poſitis civilibus armis,
Affectus à te veteres, vitamque rogarem,
Magne, tuam; dignaque ſatis mercede laborum
Contentus par eſſe tibi. Tunc pace fidel
Feciſſem, ut victus poſſes ignoſcere Divis,
Feciſſes, ut Roma mihi.

V. 78. Le ſort a dérobé cette allégreſſe au monde.

Læta dies rapta eſt populis.

V. 81. Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

Prenez liberté, eſt trop familier, trop trivial, trop du ſtyle de la comédie: de plus, on ne prend point liberté.

V. 87. Je vous laiſſe à vous-même et vous quitte un moment.

Il eſt triſte que *Céſar* finiſſe une ſi belle ſcène par dire, *je vous quitte un moment*, ſur-tout après l'avoir commencée en diſant, que la viſite de *Cornélie* était très-importune. On ſent trop qu'il va voir ſa maîtreſſe; et le dédu *digne appartement* achèverait d'affaiblir ce beau morceau, ſans l'admirable vers de *Cornélie* qui termine l'acte.

V. 88. Choiſiſſez-lui, Lépide, un digne appartement.

On pouvait ſe paſſer de ce digne appartement.

V. dern. O Ciel! que de vertus vous me faites haïr!

Me ſera-t-il permis de rapporter ici, que mademoiſelle de *Lenclos*, preſſée de ſe rendre aux offres d'un grand ſeigneur qu'elle n'aimait point, et dont on lui vantait la probité et le mérite, répondit:

O Ciel! que de vertus vous me faites haïr!

C'eſt le privilége des beaux vers d'être cités en toute occaſion, et c'eſt ce qui n'arrive jamais à la proſe.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Il eſt mort, et mourant, Sire, il doit vous apprendre
La honte qu'il prévient et qu'il vous faut attendre.

DANS les éditions ſuivantes, au lieu de, *il eſt mort, et mourant, etc.* on a mis :

Oui, Seigneur, et ſa mort a de quoi vous apprendre, *etc.*

V. 12. Par adreſſe il ſe fâche après s'être aſſuré.

Il faut dire de quoi. *S'aſſurer*, ne ſignifie rien quand il eſt ſans régime. *Par adreſſe il ſe fâche*, eſt du ſtyle comique négligé.

V. 15. Et veut tirer à ſoi, par un courroux accort,
L'honneur de ſa vengeance, et le fruit de ſa mort.

Accort, ſignifie *conciliant*; il vient d'*accorder*; il ne ſignifie pas *feint*. C'eſt d'ailleurs un mot qui n'eſt plus en uſage dans le ſtyle noble, et on doit regretter qu'il n'y ſoit plus. *Tirer à ſoi*, eſt bas.

V. 21. Le deſtin les aveugle au bord du précipice;
Ou ſi quelque lumière en leur ame ſe gliſſe,
Cette fauſſe clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

Gliſſe n'eſt pas heureux, mais il eſt ſi difficile de trouver des termes nobles et convenables, et de les accorder avec la rime, qu'on doit pardonner à ces petites fautes inſéparables d'un art dans lequel on éprouve autant d'obſtacles qu'on fait de pas.

V. 25. J'ai mal connu Céſar, mais puiſqu'en ſon eſtime
Un ſi rare ſervice eſt un énorme crime,
Sire, il porte en ſon flanc de quoi nous en laver.

Eſtime ſignifie ici *opinion*. C'eſt un terme qui n'eſt en uſage que dans la marine. L'eſtime du pilote veut dire le calcul préſumé.

V 32. Juſtifions ſur lui la mort de ſon rival;
Et notre main alors également trempée,
Et du ſang de Céſar et du ſang de Pompée,
Rome, ſans leur donner des titres différens,
Se croira par vous ſeul libre de deux tyrans.

. . . . . *Placemus cæde secunda*
Hesperias gentes. Jugulus mihi Cæsaris hausius
Hoc præstare potest, Pompeii cæde nocentes
Ut populus Romanus amet.

V. 37. Oui, oui, ton sentiment enfin est véritable;
C'est trop craindre celui que j'ai fait redoutable.
Quid, miserande, times quem tu facis ipse timendum?

On a corrigé le premier de ces deux vers, et on a mis:

Oui, par là seulement ma perte est évitable.

Pourquoi *évitable* n'est-il pas en usage, puisqu'*inévitable* est reçu? c'est une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot composé et d'en rejeter la racine.

V. 44. Pompée était mortel, et tu ne l'es pas moins.
Quem metuis, par hujus erat.

V. 46. Tu n'as, non plus que lui, qu'une ame, et qu'une vie.

Jamais personne n'en a eu deux.

V. 47. Et son sort que tu plains, te doit faire penser
Que ton cœur est sensible et qu'on peut le percer.

C'est une équivoque. Le mot *sensible* est pris ici au physique. *Ptolomée* entend que *César* n'est pas invulnérable; jamais le mot *sensible* ne souffre cette acception: de plus, cette pensée est trop répétée, trop délayée. Il ne faut jamais rien ajouter quand on a dit assez.

V. 51. C'est à moi de punir ta cruelle douceur...
Je n'abandonne plus ma vie et ma puissance
Au hasard de sa haine, ou de ton inconstance.

Il veut dire, *au caprice; hasard* n'est pas le mot propre.

V. 69. Nous pouvons beaucoup, Sire, en l'état où nous sommes;
A deux milles d'ici vous avez six mille hommes.

Il ne faut jamais être ampoulé, mais il faut éviter ces expressions de gazette, et ces tours languissans qui ne servent qu'à la rime, comme, *en l'état où nous sommes.*

V. 77. Car contre sa fortune aller à force ouverte,
Ce serait trop courir vous-même à votre perte.

Car contre, est trop rude. C'est une petite remarque, mais il ne faut rien négliger.

V. 79. Il nous le faut surprendre au milieu du festin,
Enivré des douceurs de l'amour et du vin.
Plenum epulis, madidumque mero, venerique paratum
Invenies.

De l'amour et du vin, ces expressions ne sont permises que dans une chanson; il faut chercher des tours qui ennoblissent ces idées: c'est-là le grand mérite de *Racine*.

V. 81. Tout le peuple est pour nous. Tantôt à son entrée
J'ai remarqué l'horreur qu'il a soudain montrée,
Lorsqu'avec tant de faste il a vu ses faisceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.
Sed fremitu vulgi fasces et signa querentis
Inferri Romana suis, discordia sensit
Pectora.

V. 95. Les gens de Cornélie, *etc.*

Cette expression ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 104. Pour de ce grand dessein assurer le succès.

Cette inversion est trop rude, et il n'est pas permis de mettre ainsi une préposition à côté de l'article *de*. *Pour de lui me servir, et d'elle me défaire*; cela n'est toléré tout au plus que dans le style plaisant qu'on appelle marotique.

V. 105. Mais voici Cléopâtre, agissez avec feinte,
Sire, et ne lui montrez que faiblesse et que crainte.

Ce conseil achève d'avilir le roi.

SCENE II.

Cette scène met le comble au caractère méprisable de *Ptolomée*. On ne s'intéresse ni à lui, ni à *Cléopâtre*; on se soucie peu que *Ptolomée* ait vécu dans la gloire *où vivaient ses pareils*, et qu'il demande la grâce de *Pompée*; mais le plus grand défaut, c'est qu'à ce quatrième acte une nouvelle pièce commence. Il s'agissait d'abord de la mort de *Pompée*; on veut actuellement assassiner *César*, parce qu'on craint qu'il ne fasse mettre en croix les ministres du roi. Le péril même de *César* n'est pas assez grand pour que cette nouvelle tragédie intéresse. Ce n'est point comme

dans *Cinna*, où les mesures des conjurés sont bien prises; on ne craint ici pour personne, on ne s'intéresse à personne; la bassesse du roi révolte l'esprit, les amours de *Cléopâtre* glacent le cœur, et les ironies de *Ptolomée* dégoûtent.

V. 3. Vous êtes généreuse, et j'avais attendu
Cet office de sœur que vous m'avez rendu.
Mais cet illustre amant vous a bientôt quittée.

Est-ce de l'ironie? parle-t-il sérieusement?

V. 6. Sur quelque brouillerie en la ville excitée. . .

Brouillerie, ce mot trop familier ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 7. Il a voulu lui-même apaiser les débats,
Qu'avec nos citoyens ont pris quelques soldats.

Cela n'est pas français; on dit, *prendre querelle*, et non *prendre débat*.

V. 15. Ainsi que la naissance ils ont les esprits bas.

Le mot *esprit* en ce sens ne peut guère être employé au pluriel. Il fallait *le cœur bas*, pour la régularité; il faut un autre tour pour l'élégance. On pourrait dire *il n'y eut jamais des cœurs plus durs et des esprits plus bas*, mais non, *ils ont les esprits bas*.

V. 33 Je vous ai maltraitée, et vous êtes si bonne
Que vous me conservez la vie et la couronne.

Est-ce de l'ironie? mais soit qu'il raille, soit qu'il parle sérieusement, il s'exprime en termes bien bas ou du moins bien familiers.

V. 35. Vainquez-vous tout-à-fait, *etc.* . . .

et plus bas:

. . . . . Mais il a su gauchir.
Et tournant le discours sur une autre matière, *etc.*

Toutes expressions qu'on doit éviter; elles sont trop familières, trop comiques.

V. 45. . . . . César cherche à vous plaire;
Vous pouvez d'un coup d'œil désarmer sa colère.

Rien n'est plus petit et plus désagréable au théâtre qu'un roi qui prie sa sœur d'intéresser auprès d'un amant pour qu'on ne perde par ses ministres.

SCENE III.

L'amour régna toujours sur le théâtre de France dans les pièces qui précédèrent celles de *Corneille*, et dans les siennes. Mais, si vous en exceptez les scènes de *Chimène*, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de *Phèdre*, que *Racine* apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut long-temps que de fades conversations amoureuses, et jamais les fureurs de l'amour.

Cette scène de *César* et de *Cléopâtre*, est un des plus grands exemples du ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre nation. Il n'y a presque pas un vers dans cette scène de *César*, qui ne fasse souhaiter au lecteur que *Corneille* eût en effet secoué ce joug de l'habitude qui le forçait à faire parler d'amour tous ses héros. *Ce moment qu'il l'a quittée. — a d'un trouble plus grand son ame agitée — que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du simple souvenir du bonheur dont il a une haute espérance, qui le flatte d'une illustre apparence. Il n'est pas tout-à-fait indigne des feux de Cléopâtre, et il en peut prétendre une haute conquête, n'ayant que les dieux au-dessus de sa tête. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopâtre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César; ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille.*

La pureté de la langue est aussi blessée que le bon goût dans toute cette tirade. Le reste de la scène enchérit encore sur ces défauts; il veut que cette *ingrate* de Rome prie *Cléopâtre* de se livrer à lui, et d'en avoir des enfans. Il ne voit que ce chaste amour; *mais las! contre son feu, son feu le sollicite*, etc.

Ne perdons point de vue que les héros ne parlaient point autrement dans ce temps-là; et même lorsque

Racine donna son *Alexandre*, il lui fit tenir les mêmes discours à *Cléophile*; les vers étaient plus purs à la vérité, mais *Alexandre* n'en était pas moins avili. Pardonnons à *Corneille* de ne s'être pas toujours élevé au-dessus de son siècle. Imputons à nos romans ces défauts du théâtre, et plaignons le plus beau génie qu'eût la France, d'avoir été asservi aux plus ridicules usages.

Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air et l'esprit français à l'antique Italie,
Et sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galant et César dameret.

V. 1. Reine, tout est paisible, et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.

Divorce intestin, expression impropre et désagréable.

V. 36. Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre ame avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier, et de Rome, et du monde,
C'est ce glorieux titre, à présent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Ce glorieux titre à présent effectif, etc. C'est un mauvais vers de comédie, et l'esprit de *Cléopâtre* que *César* prie d'estimer le titre de premier du monde, et de permettre celui de captif, est une chose intolérable.

V. 43. Je sais ce que je dois au souverain bonheur
Dont me comble et m'accable un tel excès d'honneur.

Elle doit à *César*, et non au souverain bonheur cet excès d'honneur qui comble et accable.

V. 45. Je ne vous tiendrai plus mes passions secrètes.

On ne dit point *passions* au pluriel, pour signifier *mon amour*.

V. 55. Ce sceptre par vos mains dans les miennes remis,
A mes vœux innocens sont autant d'ennemis.

Cela n'est pas français; on n'est pas ennemi *à*, mais ennemi *de*.

V. 59. Et si Rome est encor telle qu'auparavant,
Le trône où je me sieds m'abaisse en m'élevant.

Elle veut dire, *si Rome persévère dans son horreur pour le trône*; mais *telle qu'auparavant*, est trop prosaïque.

V. 71. Votre bras dans Pharſale a fait de plus grands coups.

Un bras qui fait de grands coups! quelle expreſſion! elle eſt digne du rôle de *Cléopâtre*. Faut-il que le très-mauvais ſoit à tout moment à côté du très-bon! Mais ce très-bon n'appartenait qu'à *Corneille*, et le très-mauvais appartenait à tous les auteurs de ſon temps juſqu'à ce que l'inimitable *Racine* parût.

V. 79. Et vos yeux la verront par un ſuperbe accueil
Immoler à vos pieds ſa haine et ſon orgueil.

Par un ſuperbe accueil, veut dire ici, *réception favorable*; mais *immoler ſon orgueil par un ſuperbe accueil*, n'eſt pas une expreſſion élégante et juſte.

V. 81. Encore une défaite, et dans Alexandrie
Je veux que cette ingrate en ma faveur vous prie.

Cette ingrate de Rome qui *prie dans Alexandrie!* et dont un juſte *reſpect conduit les regards!* On voit combien ce ſtyle eſt forcé.

V. 86. C'eſt le fruit que j'attends des lauriers qui m'attendent.

Ce n'eſt pas là que la répétition a de l'énergie et de la grâce.

V. 93. Permettez cependant qu'à ces douces amorces
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces.

Céſar qui prend un nouveau cœur à ces douces amorces, quelles expreſſions!

V. 95. Pour faire dire encore aux peuples pleins d'effroi,
Que venir, voir, et vaincre, eſt même choſe en moi.

Il faudrait *pour moi*; mais ce qui eſt bien plus à obſerver, c'eſt qu'on fait dire à *Céſar*, par un orgueil révoltant, ce qu'il dit en effet par modeſtie dans la guerre contre *Pharnace*. *Veni, vidi, vici*, ne ſignifiait que le peu de peine qu'il avait eu contre un ennemi preſque ſans défenſe. Voyez les Commentaires de *Céſar*. Jamais grand homme ne fut plus modeſte. La grandeur romaine, encore une fois ne conſiſta jamais dans de vaines paroles, dans des diſcours emphatiques; elle ne fut jamais bourſouflée. Des actions fermes, et des paroles ſimples Voilà le vrai caractère des anciens Romains. Nous y avons été ſouvent trompés: on a pris plus d'une fois des diſcours de capitan pour des diſcours de héros.

V. 105. Faites grâce, Seigneur, ou souffrez qu'ej'en faffe,
Et montre à tous par là que j'ai repris ma place.

Jamais dans la poésie on ne doit employer *par-là*, *par ici*, si ce n'est dans le style comique.

V. 107. Achillas et Photin sont gens à dédaigner.

Ce mot *gens*, ne doit jamais entrer dans le style noble. On voit par le grand nombre de ces expressions vicieuses, combien l'art de la poésie est difficile.

V. 113. Ne vous donnez sur moi qu'un pouvoir légitime,
Et ne me rendez point complice de leur crime.

Je reconnais là le véritable *César*, et c'était sur ce ton qu'il devait toujours parler.

V. 115. C'est beaucoup que pour vous j'ose épargner le roi.

Que j'ose épargner, n'est pas le mot propre, c'est, *que je daigne épargner.*

SCENE IV.

V. 1. . . . . César, prends garde à toi.

Que cette scène répare bien la précédente! Que cette générosité de *Cornélie* élève l'ame! ce n'est point de la terreur et de la pitié, mais c'est de l'admiration. *Corneille* est le premier de tous les tragiques du monde qui ait excité ce sentiment, et qui en ait fait la base de la tragédie. Quand l'admiration se joint à la pitié et à la terreur, l'art est poussé alors au plus haut point où l'esprit puisse atteindre. L'admiration seule passe trop vîte. *Boileau* dit:

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Que ceux qui travaillent pour la scène tragique aient toujours ce précepte gravé dans leur mémoire.

V. 12. Mettant leur haine bas. . . .

Mettre bas, ne se dit plus, comme on l'a déjà observé, et n'a jamais été un terme noble.

V. 14. Quoi que la perfidie ait osé sur sa trame,
Il vit encore en vous.

On dit bien, *la trame de la vie.* Cela est pris de la fable allégorique des parques: mais comme on ne dirait pas *le fil de Pompée*, on ne doit point dire non plus *la trame de Pompée*, pour signifier sa vie.

V. 26. Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui l'affaffine.

Plusieurs critiques prétendent que *Cornélie* en dit trop, qu'elle ne doit point montrer tant de *soif* de la ruine d'un homme qui vient de venger son époux; qu'elle retourne ce sentiment en trop de manières; que la grandeur vraie ou apparente de ce sentiment est affaiblie par trop de déclamation, et par trop de sentences; qu'elle ne devrait pas même dire à *César*, *le sang de mon époux a rompu tout commerce entre nous*, parce qu'il semble par ces mots que *César* ait tué *Pompée*.

Je crois qu'il est important de remarquer, que si *Cornélie* s'était réduite, dans une pareille scène, à parler seulement avec la bienséance de sa situation, c'est-à-dire, à ne pas trop menacer un homme tel que *César*, à ne se pas mettre au-dessus de lui; en un mot, si elle n'eût dit que ce qu'elle devait dire, la scène eût été un peu froide. Il faut peut-être dans ces occasions aller un peu au-delà de la vérité. Une critique très-juste, c'est que tous ces discours de vengeance sont inutiles à la pièce.

V. 40. Quelque espoir qui d'ailleurs me l'ose ou puisse offrir
Ma juste impatience aurait trop à souffrir.

Un espoir qui ose offrir, et cette alternative d'*ose* ou *puisse*, ne sont ni convenables ni justes.

V. 44. Je n'irai point chercher sur les bords africains
Le foudre souhaité que je vois en tes mains; *etc.*

Il y avait d'abord, *le foudre punisseur: punisseur* était un beau terme qui manquait à notre langue. *Punir* doit fournir *punisseur*, comme *venge* fournit *vengeur*. J'ose souhaiter, encore une fois, qu'on eût conservé la plupart de ces termes qui faisaient un si bel effet du temps de *Corneille*; mais il a mis lui-même à la place, *le foudre souhaité*, épithète qui est bien plus faible.

En tes mains. Comment ce foudre souhaité contre *César* est-il dans les mains de *César?* quelques éditions portent, *en ses mains*; mais *en ses mains*, ne se rapporte à rien.

V. 46. La tête qu'il menace en doit être frappée ;
J'ai pu donner la tienne au lieu d'elle à Pompée.

On ne voit pas d'abord à quoi se rapporte cet *au lieu d'elle.* C'est à *Ptolomée.*

V. 52. Rome le veut ainsi : son adorable front
Aurait de quoi rougir d'un trop honteux affront. . .

L'adorable front de Rome qui rougirait ! Est-ce ainsi que doit s'exprimer la noble douleur d'une femme profondément affligée ? cela n'est-il pas un peu trop recherché ?

V. 60. Comme autre qu'un romain n'a pu l'assujettir,
Autre aussi qu'un romain ne l'en doit garantir.

Cette antithèse, ce raisonnement, ces expressions ne sont-elles pas encore moins naturelles ?

V. 63. Au lieu d'un châtiment ta mort serait un crime ;
Et sans que tes pareils en conçoivent d'effroi,
L'exemple que tu dois périrait avec toi.
In scelus it Pharium Romani pœna tyranni,
Exemplumque perit.

V. 68. . . . . Adieu, tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Ces derniers vers que prononce *Cornélie* frappent d'admiration ; et quand ce couplet est bien récité, il est toujours suivi d'applaudissemens. Quelques personnes ont prétendu que ces mots, *tu peux te vanter*, ne conviennent pas, qu'ils contiennent une espèce d'ironie, que c'est affecter sur *César* une supériorité qu'une femme ne peut avoir. On a remarqué que cette tirade, et toutes celles dans lesquelles la hauteur est poussée au-delà des bornes, faisaient toujonrs moins d'effet à la cour qu'à la ville. C'est peut-être qu'à la cour on avait plus de connaissance et plus d'usage de la manière dont les personnes du premier rang s'expriment ; et que dans le parterre on aime les bravades, on se plait à voir la puissance abaissée par la grandeur d'ame. On croit que la veuve de *Pompée* devait parler comme *Brutus* et *Caton* ; et les grands sentimens de *Cornélie* font oublier combien les menaces

d'une femme ſont peu de choſe aux yeux de *Céſar*; et peut-être même ces menaces ſont-elles un peu déplacées envers un homme qui venge *Pompée*, et à qui *Cornélie* ne doit que des remercîmens.

SCENE V.

V. 7. Leur rage pour l'abattre attaque mon ſoutien,
Et par votre trépas cherche un paſſage au mien.

Cléopâtre ſonge ici plus à elle qu'au péril de *Céſar*. On ne cherche point *un paſſage au trépas*, *par un autre trépas*. Cette ſcène eſt ſans intérêt; il ne s'agit guère que d'*Achillas* et de *Photin*. Il eſt triſte que l'acte finiſſe ſi froidement.

V. 13. Oui, je me ſouviendrai que ce cœur magnanime
Au bonheur de ſon ſang veut pardonner ſon crime.

Ce dernier vers eſt trop obſcur. *Céſar* veut dire que *Ptolomée* eſt heureux d'être frère de *Cléopâtre*, et qu'il ſera épargné; mais *pardonner un crime au bonheur d'un ſang*, n'eſt pas intelligible.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

PAR quel art une ſcène inutile eſt-elle ſi belle? *Cornélie* a déjà dit ſur la mort de *Pompée* tout ce qu'elle devait dire. Que les cendres de *Pompée* ſoient enfermées dans une urne ou non, c'eſt une choſe abſolument indifférente à la conſtruction de la pièce; cette urne ne fait ni le nœud, ni le dénouement. Retranchez cette ſcène; la tragédie (ſi c'en eſt une) marche tout de même: mais *Cornélie* dit de ſi belles choſes, *Philippe* fait parler *Céſar* d'une manière ſi noble, le nom ſeul de *Pompée* fait une telle impreſſion, que cette ſcène même ſoutient le cinquième acte, qui eſt aſſez languiſſant. Ce qui dans les règles ſévères de la tragédie eſt un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par les détails, par les beaux vers.

Vers 1. Mes yeux, puis-je vous croire, et n'eſt-ce point un ſonge,
Qui ſur mes triſtes vœux a formé ce menſonge ?

Il eſt triſte dans notre poéſie, que *ſonge* faſſe toujours attendre la rime de *menſonge*. Un *menſonge* formé ſur des vœux n'eſt pas intelligible, n'eſt pas français.

V. 6. O vous, à ma douleur objet terrible et tendre !

Tendre à ma douleur, ne peut ſe dire; et cependant ce vers eſt beau; c'eſt qu'il eſt plein de ſentiment, c'eſt qu'il eſt compoſé comme les bons vers doivent l'être, d'un aſſemblage harmonieux de conſonnes et de voyelles. Ce morceau, qui eſt un peu de déclamation, ſerait déplacé dans le premier moment où *Cornélie* apprend la mort de ſon époux : mais après les premiers tranſports de la douleur, on peut donner plus de liberté à ſes ſentimens. Peut-être ne devrait-elle pas dire, *ma divinité ſeule*, etc. car eſt-ce à une femme vertueuſe à blaſphémer les dieux ?

Garnier, du temps de *Henri III*, fit paraître *Cornélie* tenant en main l'urne de *Pompée*. Elle dit :

O douce et chère cendre ! ô cendre déplorable !
Qu'avecque vous ne ſuis-je, ô femme miſérable !

C'eſt la même idée, mais elle eſt groſſièrement rendue dans *Garnier* et admirablement dans *Corneille*. L'expreſſion fait la poéſie.

Vs 23. Et je n'entrerai point dans tes murs déſolés,
Que le prêtre et le dieu ne lui ſoient immolés.

Peut-être, *le prêtre et le dieu*, ſont peu convenables à la vraie douleur. Elle a dit que la cendre de *Pompée* eſt ſon ſeul *dieu*, et puis elle dit que *Céſar* eſt le *dieu*, et *Ptolomée* le *prêtre*. Tout cela eſt-il bien conſéquent? peut-être encore ce ſentiment ſerait plus digne de *Cornélie*, ſi elle ignorait avec quelle grandeur d'ame *Céſar* a promis de venger la mort de *Pompée*. N'eſt-on pas un peu fâché que *Cornélie* ne parle que de faire tuer *Céſar* ? Ce ſont des nuances délicates que les connaiſſeurs aperçoivent ſans en approuver moins la force et la fierté du pinceau de l'auteur.

V. 26 O cendres ! mon eſpoir auſſi-bien que ma peine.

C'eſt la répétition de ce vers, *objet terrible et tendre*; mais *auſſi-bien que ma peine*, affaiblit encore cette répétition; et *des cendres qui verſent et qu'un cœur reſſent*, ne ſont pas une image naturelle.

V. 29. Toi qui l'as honoré, ſur cette infame rive,
D'une flamme pieuſe autant comme chétive;

n'eſt ni français ni noble. On ne dit point, *autant comme* mais *autant que*. Ce mot de *chétive* a été heureuſement employé au ſecond acte; *dans quelque urne chétive en ramaſſer la cendre*. Le même terme peut faire un bon et un mauvais effet, ſelon la place où il eſt. Une urne chétive qui contient la cendre du grand *Pompée* préſente à l'eſprit un contraſte attendriſſant; mais une flamme n'eſt point chétive. Ces deux vers que *Philippe* met dans la bouche de *Céſar*:

Reſtes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en ſuis;

ſont d'un ſublime ſi touchant, qu'on dit avec raiſon que *Corneille*, dans ſes bonnes pièces, feſait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes.

V. 45. Et n'y voyant qu'un tronc dont la tête eſt coupée,
A cette triſte marque il reconnaît Pompée.
Una nota eſt Magno capitis jactura revulſi.

V. 85. O ſoupris ! ô reſpect ! ô qu'il eſt doux de plaindre
Le ſort d'un ennemi quand il n'eſt plus à craindre !

Ces beaux vers ſont un très-grand effet, parce que la maxime eſt courte, et qu'elle eſt en ſentiment. Peut-être *Cornélie* eſt toujours trop occupée de rabaiſſer le mérite de *Céſar*. Elle doit ſavoir que *Céſar* a parlé de punir le meurtre de *Pompée* en arrivant en Egypte, et avant que *Ptolomée* conſpirait contre lui; mais que ne pardonne-t-on point à la veuve de *Pompée* gémiſſante !

Les curieux ne ſeront pas fâchés de ſavoir que *Garnier* avait donné les mêmes ſentimens à *Cornélie*. *Philippe* lui dit:

Céſar plera ſa mort.

Cornélie répond :

Il plora mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui.

V. 95. Pour grand qu'en soit le prix, son péril en rabat.

Pour grand ne se dit plus. *Son péril en rabat*, est trop familier.

V. 101. Si comme par soi-même un grand cœur juge un autre

Je n'aimais mieux juger sa vertu par la nôtre ;

Par la nôtre, gâte un peu ce dernier vers. On ne dit, *nous et nôtre*, en parlant de soi, que dans un édit : et si *Cornélie* juge *César* si vertueux, si généreux, il semble qu'elle aurait dû souhaiter un peu moins sa mort. Elle ne paraît pas toujours d'accord avec elle-même.

V. 103. Et croire que nous seuls armons ce combattant,

Parce qu'au point qu'il est j'en voudrais faire autant.

Au point qu'il est, ne se dit plus.

SCÈNE II.

Après cette scène de *Cornélie*, qui est un chef-d'œuvre de génie, on est fâché de voir celle-ci. Quand le feu baisse, l'auteur baisse nécessairement ; et *Cléopâtre* n'est pas digne de parler à *Cornélie*. Ces scènes d'ailleurs ne servent ni au nœud ni au dénouement. Ce sont des entretiens, et non pas des scènes.

V. 1. Je ne viens pas ici pour troubler une plainte

Trop juste à la douleur dont vous êtes atteinte.

Juste à la douleur, n'est pas français ; il fallait *permise à la douleur*.

V. 20. Vous êtes satisfaite, et je ne la suis pas.

On sait aujourd'hui qu'il faut, *je ne le suis pas* ; ce mot est neutre. Etes-vous satisfaites ? nous *le* sommes, ou non pas, nous *les* sommes.

V. 25. L'ardeur de le venger dans mon ame allumée,

L'ardeur de le venger, ne se rapporte à rien ; elle veut dire *Pompée* : mais ce régime est trop éloigné.

V. 26. En attendant César, demande Ptolomée,

Pourquoi tant répéter qu'elle veut la tête de *César*, le vengeur de son mari ? que dirait-elle de plus s'il était

était l'assassin? *Pompée* lui-même eût-il demandé la tête de *César*? est-ce ainsi qu'on doit traiter le plus généreux des vainqueurs? Ce sentiment eût été lâche dans *Pompée*; pourquoi serait-il beau dans *Cornélie*?

V. 32. Par la main l'un de l'autre ils périront tous deux.

Encore des souhaits pour la mort de *César*! qu'un sentiment contraire serait plus noble!

V. 37. Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses; est trop prosaïque.

V. 38. Le ciel règle souvent les effets sur les causes. est trop didactique; et tous ces discours sont de plus très-inutiles.

V. 45. Chacune a son sujet d'aigreur ou de tendresse; est trop du style de la comédie.

SCENE III.

V. 5. Aussitôt que César eut su la perfidie. . . .

Il faut, *a su la perfidie.*

V. 6. Ah! ce n'est pas ces soins que je veux qu'on me die.

Die était en usage; mais on ne dit pas *des soins*; cela n'est pas français.

V. 7. Je sais qu'il fit trancher et clorre ce conduit
Par où ce grand secours devait être introduit.

Il faut, *qu'il a fait trancher*, parce que la chose s'est passée aujourd'hui

Si *Ptolomée* avait pu intéresser, ce qui était presque impossible, le récit de sa mort pourrait émouvoir; mais ce récit est aussi froid que son rôle. La pièce d'ailleurs est finie, quand *Ptolomée* est mort, tout le reste n'est qu'une *superstructure* inutile à l'édifice.

Toute la petite dispute entre *Cornélie* et *Cléopâtre* est très-froide, par cette raison-là même que *Ptolomée* s'intéresse point du tout.

V. 24. Du moins César l'eût fait s'il l'avait consenti.

Ce verbe alors gouvernait l'accusatif comme le datif. On consent aujourd'hui à une chose, on ne la consent pas. *Corneille* mit depuis,

Il faudrait qu'à nos vœux il eût mieux consenti.

V. 29. Mais il eſt mort, Madame, avec toutes les marques
Dont éclatent les morts des plus dignes monarques.

Mourir avec toutes les marques dont les morts des plus dignes monarques éclatent !

V. 41. Son eſprit alarmé les croit un artifice
Pour réſerver ſa tête aux hontes du ſupplice.

On ne dit point les *hontes* ; et il n'eſt pas trop vraiſemblable que *Ptolomée* craignît que l'amant de ſa ſœur le fît mourir par la main du bourreau. Il fallait donner un plus noble motif à ſon courage.

SCENE IV.

V. 1. Céſar, tiens-moi parole, et me rends mes galères.

Il eſt évident que *Cornélie* qui redemande ſes galères eſt abſolument inutile. La pièce eſt finie, et ces galères ne ſont point le ſujet de la tragédie.

V. 3. Leur roi n'a pu jouir de ton cœur adouci ;

Il veut dire, *n'a pu profiter de la clémence de Céſar* ; mais *jouir du cœur de Céſar*, eſt une expreſſion impropre.

V. 4. Et Pompée eſt vengé ce qu'il peut l'être ici.

N'eſt-ce pas dommage que cette expreſſion ait extrêmement vieilli ? on dirait aujourd'hui, *autant qu'il peut l'être* ; mais *ce qu'il peut l'être* n'eſt-il pas plus énergique ?

V. 5. Je n'y puis plus rien voir qu'un funeſte rivage...
Ta nouvelle victoire, et le bruit éclatant
Qu'aux changemens du roi pouſſe un peuple inconſtant.

C'eſt ſans doute une faute d'impreſſion ; on doit lire, *aux changemens de roi*. Mais *un peuple qui pouſſe un bruit*, eſt un barbariſme.

V. 12. Et ſouffre que ma haine agiſſe en liberté.

Elle parle toujours de ſa *haine* quand elle ne devrait parler que de ſa reconnaiſſance.

V. 14. Vois l'urne de Pompée, il y manque ſa tête.

La tête pour rejoindre à l'urne eſt un acceſſoire qui ne pouvant être refuſé, ne mérite peut-être pas d'être demandé ; c'eſt une circonſtance étrangère, les complimens de *Céſar* paraiſſent ſuperflus quand l'action eſt entièrement finie.

V. 28. Qu'un bûcher allumé par ma main et la vôtre,
Le venge pleinement de la honte de l'autre.

On ne voit pas à quoi se rapporte cet *autre*. Il veut dire apparemment *l'autre bûcher*.

V. 30. Il ne recevra point d'honneurs que légitimes ;

est trop dur et trop négligé.

V. 33. Faites un peu de force à votre impatience ; n'est pas français. Il faut, ou, *modérez votre impatience*, ou, *mettez un frein à votre impatience*, ou quelque autre tour.

V. 37. Il faut que ta défaite et que tes funérailles
A cette cendre aimée en ouvrent les murailles.

On se lasse à la fin d'entendre *Cornélie* qui demande toujours les *funérailles* de *César*, et qui le lui dit en face. *Quid decuit, quid non.*

V. 39. Et, quoiqu'elle la tienne aussi chère que moi,
Elle n'y doit rentrer qu'en triomphant de toi.

Ces vers déparent la beauté et l'harmonie des autres ; c'est à quoi il faut toujours prendre garde. Voyez que ces deux *elle* font un mauvais effet, parce que l'une se rapporte à Rome, et l'autre à la cendre de *Pompée*, sans que la construction indique ces rapports nécessaires. Voyez combien ce vers est rude, *et quoiqu'elle la tienne aussi chère que....*

Tout vers qui n'est pas aussi harmonieux qu'exact et correct doit être banni de la poésie ; voilà pourquoi il est si prodigieusement difficile d'en faire de bons dans toutes les langues, et sur-tout dans la nôtre.

V. 49. Je veux que de ma haine ils reçoivent des règles,
Qu'ils suivent au combat des urnes au lieu d'aigles.

Cela est trop impropre et trop vicieux. Qu'est-ce qu'une *haine qui donne des règles à des aigles* ? que ce vers affaiblit le précédent qui est admirable ! de plus, faut-il que *Cornélie* parle toujours à *César* de sa haine pour lui ? il serait bien plus beau, à mon gré, de lui dire qu'elle sera toujours son ennemie sans pouvoir haïr un si grand homme.

V. 56. Mais ne préſume pas par là toucher mon cœur.

Cela ſerait bon ſi *Céſar* avait tâché de l'engager à ſuivre ſon parti ; mais il n'y a jamais penſé, il n'a pas dit à *Cornélie* un ſeul mot qui pût lui donner cette préſomption.

V. 61. Je t'avoûrai pourtant, comme vraiment romaine,
Que pour toi mon eſtime eſt égale à ma haine ;

Elle a déjà dit pluſieurs fois qu'elle eſt romaine, et cette affectation diminue beaucoup de la vraie grandeur.

V. 63. Que l'une et l'autre eſt juſte et montre le pouvoir,
L'une de la vertu, l'autre de mon devoir :
Que l'une eſt généreuſe et l'autre intéreſſée,
Et que dans mon eſprit l'une et l'autre eſt forcée.

Toutes ces antithèſes, et cette petite diſſertation dégradent la nobleſſe de ce rôle, et les répétitions continuelles affaibliſſent le ſentiment.

V. 69. Juge ainſi de la haine où mon devoir me lie.

Un devoir qui la lie à la haine, et toujours la haine !

V. 76. Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.

Ces dieux qui connaîtront leur faute, et ce zèle qui aura bien ſans eux arracher la victoire, ſont une déclamation ſi ampoulée et ſi puérile, qu'on ne peut s'empêcher de s'élever avec force contre ce faux goût. On admirait autrefois ce galimatias, tant le bon goût eſt rare, tant l'eſprit des nations ſeptentrionales de l'Europe eſt difficile à former.

V. 79. Et quand tout mon effort ſe trouvera rompu,
Cléopâtre fera ce que je n'aurai pu.

Un effort qui ſe trouve rompu !

V. 81. Je ſais quelle eſt ta flamme et quelles ſont ſes forces.

Les forces de ſa flamme ! et on a pu applaudir à tous ces faux ſentimens, exprimés en ſoléciſmes et en barbariſmes.

V. 89. J'empêche ta ruine, empêchant tes careſſes.

Ce vers péche à la fois contre l'harmonie, contre la langue, contre les convenances, et contre la vérité. Il ne convient point à *Cornélie* de parler des careſſes que *Céſar* peut faire à *Cléopâtre* ; elle n'empêche point ſes

caresses, elle ne peut les empêcher; elle pourrait seulement dire à *César* que l'amour d'une égyptienne peut lui être fatal; mais il serait encore plus décent de ne lui en point parler. De quoi se mêle-t-elle? est-ce l'affaire de la veuve de *Pompée*, pour qui *César* a eu tant d'égards, tant de générosité? cela n'est ni convenable, ni intéressant. Il est ridicule que *Cornélie* prononce ces paroles, que *César* les entende, et que *Cléopâtre* les souffre.

SCENE DERNIERE.

V. 3. Sacrifiez ma vie au bonheur de la vôtre;
Le mien sera trop grand, et je n'en veut point d'autre.

Cléopâtre parle aussi mal que *César* a parlé. Elle ne veut point d'autre bonheur que d'être tuée par *César*, parce que *Cornélie* a manqué à toute bienséance, à toute honnêteté devant elle.

V. 7. Reine, ces vains projets sont le seul avantage,
Qu'un grand cœur impuissant a du ciel en partage.

De vains projets qui sont le seul avantage qu'on ait du ciel en partage! et un grand cœur impuissant! *César* vise au galimatias aussi-bien que *Cornélie*.

V. 9. Comme il a peu de force, il a beaucoup de soins.

Beaucoup de soins, ce n'est pas là le mot propre. *César* veut dire que *Cornélie* ne menace beaucoup que parce qu'elle a peu de pouvoir; mais le mot de *soins* ne remplit point du tout cette idée.

V. 12. Et mes félicités n'en seront pas moins pures,
Pourvu que votre amour gagne sur vos douleurs.

Un amour qui gagne sur des douleurs!

V. 18. J'ai vu le désespoir qu'il a voulu choisir.

On ne choisit point un désespoir; au contraire, le désespoir ôte la liberté du choix; ou, si l'on veut, le désespoir force à choisir mal.

V. 23. O honte pour César qu'avec tant de puissance,
Tant de soins pour vous rendre entière obéissance,
Il n'ait pu toutefois en ces événemens
Obéir au premier de vos commandemens!

Rendre entière obéissance. Ces termes signifient la

sujétion d'un vassal. *César* veut dire qu'il a fait ce qu'il a pu pour obéir à la volonté de *Cléopâtre*. Ce n'est pas là rendre obéissance : cette expression ne lui convient pas ; *tant de soins pour*, ne se dit pas.

V. 27. Prenez-vous en au ciel dont les ordres sublimes,
Malgré tous nos efforts savent punir les crimes.

Ordres sublimes, ne se dit plus ; on se sert des épithètes, *suprêmes*, *souverains*, *inévitables*, *immuables*. *Sublime* est affecté aux grandes idées, aux grands sentimens.

V. 33. Mais comme il est, Seigneur, de la fatalité
Que l'aigreur soit mêlée à la félicité. . .

Le mot propre serait *amertume*, au lieu d'*aigreur*.

V. 43. Un grand peuple, Seigneur, dont cette cour est pleine,
Par des cris redoublés demande à voir sa reine.

Il importe peu que le peuple soit ou non dans la cour pour voir *Cléopâtre*. La pièce s'appelle *Pompée* : les assassins sont punis. Tous les complimens de *César* et de *Cléopâtre* sont peut-être plus inutiles que le dernier discours de *Cornélie*, dans lequel du moins il y a toujours de la grandeur. Cette dernière scène est la plus froide de toutes ; et dans une tragédie, elle doit être, s'il se peut, la plus touchante. Mais *Pompée* n'est point une véritable tragédie, c'est une tentative que fit *Corneille*, pour mettre sur la scène des morceaux excellens, qui ne se faisaient point un tout ; c'est un ouvrage d'un genre unique, qu'il ne faudrait pas imiter, et que son génie, animé par la grandeur romaine, pouvait seul faire réussir. Telle est la force de ce génie, que cette pièce l'emporte encore sur mille pièces régulières, que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de *Cornélie* valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre.

V. 50. Que ces longs cris de joie étouffent vos soupirs,
Et puissent ne laisser dedans votre pensée
Que l'image des traits dont mon ame est blessée !

Voilà de ces métaphores qui ne paraissent pas naturelles. Comment peut-on avoir dans sa pensée l'image d'un trait qui a blessé une ame ? Ces figures forcées

expriment toujours mal le sentiment. *César* veut dire, puissiez-vous ne vous occuper que de mon amour! il pouvait y ajouter encore, *de sa gloire*. Ces sentimens doivent être toujours exprimés noblement, mais jamais d'une manière recherchée.

REMARQUES

Sur l'Examen de Pompée, par Corneille, tome IV.

Page 135. *Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aye faits.*

Il est important de faire ici quelques réflexions sur le style de la tragédie. On a accusé *Corneille* de se méprendre un peu à cette pompe des vers, et à cette prédilection qu'il témoigne pour le style de *Lucain*; il faut que cette pompe n'aille jamais jusqu'à l'enflure et à l'exagération; on n'estime point dans *Lucain*, *Bella per Emathios plus quam civilia campos*. On estime, *Nil actum reputans si quid supereſſet agendum*.

De même, les connaisseurs ont toujours condamné dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui est dans ce goût. Mais ils ont admiré,

O ciel! que de vertus vous me faites haïr!
. . . . . .
Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Voilà le véritable style de la tragédie: il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang; jamais rien d'ampoulé, ni de bas; jamais d'affectation ni d'obscurité. La pureté du langage doit être rigoureusement observée; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux,

mais que tantôt une penſée ſoit exprimée en un vers tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un ſeul hémiſtiche ; on peut étendre une image dans une phraſe de cinq ou ſix vers, enſuite en renfermer une autre dans un ou deux ; il faut ſouvent finir un ſens par une rime, et commencer un autre ſens par la rime correſpondante.

Ce ſont toutes ces règles, très-difficiles à obſerver qui donnent aux vers a grâce, l'énergie, l'harmonie dont la proſe ne peut jamais approcher. C'eſt ce qui fait qu'on retient par cœur, même malgré ſoi, les beaux vers. Il y en a beaucoup de cette eſpèce dans les belles tragédies de *Corneille*. Le lecteur judicieux fait aiſément la comparaiſon de ces vers harmonieux naturels, et énergiques, avec ceux qui ont les défauts contraires ; et c'eſt par cette comparaiſon que le goût des jeunes gens pourra ſe former aiſément. Ce goût juſte eſt bien plus rare qu'on ne penſe ; peu de perſonnes ſavent bien leur langue ; peu diſtinguent au théâtre l'enflure de la dignité ; peu démêlent les convenances. On a applaudi pendant pluſieurs années à des penſées fauſſes et révoltantes. On battait des mains lorſque *Baron* prononçait ce vers :

Il eſt comme à la vie un terme à la vertu.

On s'eſt récrié quelquefois d'admiration à des maximes non moins fauſſes. Ce qu'il y a d'étrange, c'eſt qu'un peuple qui a pour modèle de ſtyle les pièces de *Racine*, ait pu applaudir long-temps des ouvrages où la langue et la raiſon ſont également bleſſées d'un bout à l'autre.

REMARQUES

REMARQUES

SUR THEODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

Tragédie repréſentée en 1645.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si quelque choſe peut étonner et confondre l'eſprit humain, c'eſt que l'auteur de Polyeucte ait pu être celui de Théodore; c'eſt que le même homme qui avait fait la ſcène ſublime dans laquelle *Pauline* demande à *Sévère* la grâce de ſon mari, ait pu préſenter une héroïne dans un mauvais lieu, et accompagner une turpitude ſi odieuſe et ſi ridicule de tous les mauvais raiſonnemens qu'une telle impertinence peut ſuggérer, de tous les incidens qu'une telle infamie peut fournir, et de tous les mauvais vers que le plus inepte des verſificateurs n'aurait jamais pu faire.

Comment ne ſe trouva-t-il perſonne qui empêchât l'auteur de Cinna de déshonorer ſes talens par le choix honteux d'un tel ſujet, et par une exécution auſſi mauvaiſe que le ſujet même? comment les comédiens osèrent-ils enfin repréſenter Théodore?

EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR L. P. C. B.

Tome III.

Page 143. *Je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès à l'idée de la proſtitution, quoique. . . . . j'aye employé pour en exténuer l'horreur, tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières.*

Il ne paraît pas qu'il ait mis de voile ſur ce ſujet révoltant, puiſqu'il emploie dans la pièce les mots de *proſtitution*, d'*impudicité*, de *fille abandonnée aux ſoldats*.

Ibid. *Et certes il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre*, etc. *Congratuler à* ne ſe dit plus. Cette phraſe eſt latine, *tibi gratulor :* mais aujourd'hui *congratuler* régit l'accuſatif comme *feliciter*.

Ibid. *La modeſtie de notre ſcène a deſavoué comme indigne d'elle ce peu* (de la proſtitution de *Théodore* décrite par St *Ambroiſe*) *que la néceſſité de mon ſujet m'a forcé de faire connaître.*

Les honnêtes gens aſſemblés ſont toujours chaſtes. On ſouffrait du temps de *Hardi* qu'on parlât de viol ſur le théâtre, de la manière la plus groſſière: mais c'eſt qu'alors il n'y avait que des hommes groſſiers qui fréquentaſſent les ſpectacles. *Mairet* et *Rotrou* furent les premiers qui épurèrent un peu la ſcène des indécences les plus révoltantes. Il était impoſſible que cette pièce de *Corneille* eût du ſuccès en 1646; elle en aurait eu vingt ans auparavant. Il choiſit ce ſujet parce qu'il connaiſſait plus ſon cabinet que le monde, et qu'il avait plus de génie que de goût. C'eſt toujours la même verſification, tantôt forte, tantôt faible, toujours la même inégalité de ſtyle, le même tour de phraſe, la même manière d'intriguer : mais n'étant pas ſoutenu par le ſujet comme dans les pièces précédentes, il ne pouvait ni s'élever ni intéreſſer. Puiſqu'il faut des notes ſur toutes les pièces de *Corneille*, on en donne auſſi quelques-unes ſur Théodore ; mais un commentaire

n'eſt pas un panégyrique : on doit au public la vérité dans toute ſon étendue.

Page 144. *Après cela j'oſerai bien dire que ce n'eſt pas contre des comédies pareilles aux nôtres que déclame St Auguſtin.*

On ſait aſſez que St *Auguſtin* ignorait le grec : s'il avait connu cette belle langue, il n'aurait pas déclamé contre *Sophocle* ; ou s'il eût déclamé contre ce grand homme, il eût été fort à plaindre.

Page 145. *Ils demeurent privés du plus agréable et du plus utile des divertiſſemens dont l'eſprit humain ſoit capable.*

On ne peut rien dire de plus fort en faveur de l'art des *Sophocles*, dont *Ariſtote* a donné les règles ; et il eſt bien honteux pour notre nation, devenue ſi critique après avoir été ſi barbare, que *Corneille* ait été obligé de faire l'apologie d'un art qui était ſi reſpectable entre ſes mains.

Le grand *Corneille* traite ici avec une fierté qui ſied bien à ſa réputation et à ſon mérite, ces hommes baſſement jaloux du premier des beaux arts, qui colorent leur envie du prétexte de la religion. Ils craignent que la nation ne s'inſtruiſe au théâtre, et que des hommes accoutumés à nourrir leur eſprit de ce que la raiſon a de plus pur, et de ce que l'éloquence des vers a de plus touchant, ne deviennent indifférens pour de vaines diſputes ſcolaſtiques, pour de miſérables querelles, dans leſquelles on veut trop ſouvent entraîner les citoyens.

Ces ennemis de la ſociété ont imaginé qu'un chrétien devait regarder Cinna, les Horaces et Polyeucte, du même œil dont les pères de l'Egliſe regardaient les mimes et les farces obſcènes qu'on repréſentait de leur temps dans les provinces de l'empire romain.

On conſulta ſur cette queſtion, dans l'année 1742, monſignor *Cerrati*, confeſſeur du pape *Clément XII*, et du conſiſtoire qui élut ce pape. J'ai heureuſement retrouvé une partie de ſa réponſe, écrite de ſa main, commençant par ces mots : *I concilii ei padri* et finiſſant par ceux-ci, *Giovan Battiſta Andrini* ; et voici la traduction fidelle des principaux articles de ſa lettre :

" Les conciles et les pères qui ont condamné la „ comédie, comme il paraît par le troisième article du „ concile de Carthage de l'an 397, entendaient les repré- „ sentations obscènes, mêlées de sacré et de profane, la „ dérision des choses ecclésiastiques, les blasphèmes, *etc.*

„ Les comédies dans des temps plus éclairés ne furent „ pas de ce genre. C'est pourquoi St *Thomas*, quest. 168, „ art. III, parlant de la comédie, s'exprime ainsi :

„ *Officium histrionum ordinatum ad solatium hominibus* „ *exhibendum, non est secundùm se illicitum, nec sunt in* „ *statu peccati ; dummodò moderatè ludo utantur, id est* „ *non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ; et non* „ *adhibendo ludos negotiis, et temporibus indebitis.*

„ L'emploi des comédiens institué pour donner quel- „ que délassement aux hommes, n'est pas en soi illicite; „ ils ne sont point dans l'état de péché, pourvu qu'ils „ usent honnêtement de leurs talens, c'est-à-dire, qu'ils „ évitent les mots et les actions défendues, et qu'ils ne „ représentent point dans les temps qui ne sont point „ permis.

„ *Cajetan*, en commentant ce passage, conclut : *donc* „ *l'art des comédiens qui se contiennent dans les bornes,* „ *n'est point condamnable, mais permis.*

„ St *Antonin*, archevêque de Florence, dans sa Somme „ théologique, partie III, titre 8, chap. IV, dit :

„ Au temps de *St Charles Borromée*, il fut défendu à „ certains comédiens de représenter sur le théâtre de „ Milan. Ils allèrent trouver St *Charles*, et obtinrent „ de lui un décret portant permission de représenter des „ comédies dans son diocèse, en observant les règles „ prescrites par St *Thomas* ; il se fit présenter tous les „ sujets des scènes qu'ils jouaient impromptu, et il leur „ fit jurer que toutes les nouvelles scènes qu'ils mêle- „ raient à celles dont il avait vu la disposition, seraient „ aussi honnêtes et aussi décentes que les autres.

„ L'usage de l'Italie est de permettre toutes les repré- „ sentations qui ne portent point de scandale. On „ joue des pièces à Rome dans de certains temps, „ et particulièrement dans des colléges. Les comé- „ diens approchent des sacremens, et on ne trouve

„ aucune bulle ni aucun décret des papes qui les en pri-
„ vent. On leur donne la sépulture dans les églises com-
„ me à tous les autres bons catholiques, avec toutes les
„ cérémonies sacrées ; *con tutte le sacre funzioni.*

„ *Nicolò Barbieri* rapporte qu'*Isabella Andreini* reçut
„ à Lyon beaucoup d'honneurs, qu'elle y fut enterrée
„ avec pompe, et que son corps fut accompagné des
„ principaux de la ville, qui firent graver son épitaphe
„ sur le bronze.

„ L'empereur *Mathias* donna des lettres de noblesse à
„ *Pierre Cequini. Jean-Baptiste Andreini* fut de l'acadé-
„ mie de Mantoue, et capitaine des chasses.

„ Le même *Nicolò Barbieri* rapporte que *Rinoceronte*,
„ comédien, mourut de son temps en odeur de
„ sainteté."

Si *Lopez de Vega* et *Shakespeare* ne furent pas regardés comme de saints personnages, personne au moins, ni à Madrid ni à Londres, ne reprocha à ces deux célèbres auteurs d'avoir représenté leurs ouvrages selon l'usage des anciens grecs nos maîtres. Le fameux docteur *Ramon*, le licencié *Michel Sangez*, le chanoine *Mira de Mezeva*, le chanoine *Tarragu*, firent beaucoup de comédies, presque toutes estimées, et leurs fonctions de prêtres n'en furent pas interrompues. Plusieurs prêtres en France en ont fait, témoins le cardinal de *Richelieu*, l'abbé *Boyer* ; l'abbé *Genest*, aumônier de madame la duchesse d'*Orléans*, et tant d'autres. Enfin, l'art doit être encouragé, l'abus de l'art seul peut avilir.

Pour dernière preuve inconteſtable, rapportons la déclaration de *Louis XIII* du 16 avril 1641, enregistrée au parlement ; elle dit expressément :

" Nous voulons que l'exercice des comédiens, qui
„ peut innocemment détourner nos sujets de diverses
„ occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à
„ blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le com-
„ merce public."

C'est en vertu de cette déclaration que *Louis XIV* maintint *Floridor*, sieur de *Soulas*, dans la possession de sa noblesse, par arrêt du conseil du 10 septembre 1668.

En bonne foi, peut-on flétrir un penſionnaire du roi, déclaré gentilhomme par le roi, pour avoir rempli des fonctions dont le roi lui ordonne expreſſément de s'acquitter ? Il eſt mis en priſon s'il ne joue pas, il eſt excommunié s'il joue. Voilà un bel exemple de nos contradictions. En faut-il davantage pour confondre ceux qui ſe déclarent contre nos ſpectacles, autant par ignorance que par mauvaiſe volonté ?

THEODORE,
VIERGE ET MARTYRE,
TRAGEDIE.
ACTE PREMIER.

Il eſt vrai que cette pièce ne mérite aucun commentaire. Elle péche par l'indécence du ſujet, par la conduite, par la froideur, par le ſtyle. On ne fera que très-peu de remarques.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Mon père eſt gouverneur de toute la Syrie.

Dans Polyeucte, *Félix* eſt gouverneur de *toute* l'Arménie, eſt ici *Valens* eſt gouverneur de *toute* la Syrie. Un mot de trop gâte un beau vers, et rend un médiocre mauvais.

V. 4. Et comme ſi c'était trop peu de flatterie,
Moi-même elle m'embraſſe, *etc.*

Trop peu de flatterie de donner le gouvernement *de toute la Syrie ! et la fortune qui embraſſe Placide !* quelles expreſſions ! quel ſtyle ! quelle négligence !

V. 7. Certes, ſi je m'enflais de ces vaines fumées
Dont on voit à la cour tant d'ames ſi charmées...

Il faut convenir que ce ſtyle eſt bas et incorrect ; et malheureuſement la plus grande partie de la pièce eſt écrite dans ce goût.

On a exigé un commentaire ſur toutes les pièces de Corneille, mais toutes n'en méritent pas. Que verra-t-on par ce commentaire ? que nul auteur n'eſt jamais

tombé si bas, après être monté si haut. La seule consolation d'un travail si ingrat, est que du moins tant de fautes peuvent être de quelque utilité. Elles feront voir aux étrangers que les beautés ne nous aveuglent pas sur les défauts; que notre nation est juste en admirant, et en désapprouvant; et les jeunes auteurs, en voyant ces chutes déplorables et si fréquentes, en feront plus sur leurs gardes.

V. 9. Si l'éclat des grandeurs avait pu me ravir,
J'aurais de quoi me plaire et de quoi m'asſouvir.

Un éclat qui peut ravir! un homme qui aurait de quoi se plaire et de quoi s'asſouvir! Nul auteur n'a jamais écrit plus mal et mieux. Voilà pourquoi on disait que *Corneille* avait un démon qui fit pour lui les belles scènes de ses tragédies, et qui lui laissa faire tout le reste.

V. 12. A moins que de leur rang, le mien ne saurait croître;

n'est pas français. Un rang ne croît pas; on passe, on s'élève d'un rang à un autre.

V. 14 On y monte souvent par de moindres degrés;

n'est pas plus exact que le reste; on ne monte pas à un titre.

V. 15 Mais ces honneurs pour moi ne sont qu'une infamie,
Parce que je les tiens d'une main ennemie.

Parce que, est une conjonction dure à l'oreille et traînante en vers, il faut toujours l'éviter; mais quand il est répété, il devient intolérable. On pardonne toutes ces fautes dans des ouvrages remplis de beautés comme les précédens.

V. 19. . . . . Ce cœur n'est point à vendre.

On peut dire dans le style noble, *vendre son sang*, *vendre son honneur à la fortune*; mais *un cœur à vendre* est bas.

V. 25. Va plus outre;

erme autrefois familier, est qui n'est pas français.

V. 26. Joins le vouloir des dieux à leur autorité.

Pourquoi *le vouloir des dieux?* Cet hymen n'est point ordonné par un oracle; les *dieux* sont ici de trop? *Le vouloir* n'est plus d'usage.

V. 27. Assemble leur faveur, assemble leur colère.

Il faudrait *leurs faveurs* au pluriel, parce qu'on ne peut assembler une seule chose.

V. 37. Sitôt qu'à son parti le bonheur eut manqué.
Sa tête fut proscrite et son bien confisqué.

Toutes ces expressions sont faibles, prosaïques et rampantes.

V. 45. Et depuis ce moment Marcelle a fait chez nous
Un destin que toute autre aurait trouvé fort doux;

est du style bas et négligé de la comédie. En voilà assez sur le style de la pièce, dont les fautes ne sont rachetées par aucun morceau sublime. Nous nous contenterons de remarquer les endroits moins faibles que les autres. Il est étrange que *Corneille* ait senti le vice de son sujet, et qu'il n'ait pas senti le vice de sa diction.

V. 57. Puisqu'avec tant d'effort on vous voit travailler
A mettre ailleurs l'éclat dont elle doit briller...

Travailler à mettre ailleurs un éclat!

V. 59. . . . . Votre ame ravie
Lui veut donner ce trône élevé pour Flavie.

Le terme de *trône* ne peut jamais convenir à un gouverneur de province.

V. 63. Flavie au lit malade en meurt de jalousie,

Ce style prosaïque est inadmissible dans le tragique; la poésie n'est faite que pour déguiser et embellir tous ces détails. Voyez comment *Racine* rend la même idée:

Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire.

V. 72. Chaque jour pour l'aigrir je vais jusqu'à l'outrage.

Il n'était pas nécessaire que *Placide* outrageât tous les jours sa belle-mère qui lui veut donner sa fille. Ce sont là des mœurs révoltantes, et qui rendent tout d'un coup le premier personnage odieux.

Nous ne parlerons plus guère du style, nous nous en tiendrons à l'art de la tragédie. Il n'y a rien de tragique dans cette intrigue; c'est un jeune homme qui ne veut point de la femme qu'on lui offre, et qui en aime une autre qui ne veut point de lui; vrai sujet de comédie, et même, sujet trivial. Nous avons déjà remarqué que les

gens peu instruits croient que *Racine* a gâté le théâtre en y introduisant ces intrigues d'amour. Mais il n'y a aucune pièce de *Corneille* dont l'amour ne fasse l'intrigue. La seule différence est que *Racine* a traité cette passion en maître, et que *Corneille* n'a jamais su faire parler des amans, excepté dans le Cid, où il était conduit par un auteur espagnol. Ce n'est pas l'amour qui domine dans Polyeucte, c'est la victoire que remporte *Pauline* sur son amant, c'est la noblesse de *Sévère*.

SCENE II.

V. 1. Ce mauvais conseiller toujours vous entretient ?

Cette scène de bravade entre *Marcelle* et *Placide* paraît contre toute bienséance. C'est une picoterie bourgeoise ; et des bourgeois bien élevés parleraient plus noblement. *Marcelle* querelle *Placide*, tandis qu'elle devrait tâcher de lui plaire. Quel rôle désagréable que celui d'une femme qui veut à toute force qu'on épouse sa fille, qui dit des injures grossières à celui dont elle veut faire son gendre, et qui en essuie de plus fortes! *Marcelle* dit que *Placide* a le cœur trop bas pour aimer en bon lieu, qu'il a une ame vile et basse: *Placide* répond sur le même ton : cela seul devait faire tomber la pièce, qui d'ailleurs est une des plus mal écrites.

V. 48. Un bienfait perd sa grâce à le trop publier.

Racine a imité heureusement ce vers dans Iphigénie :

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.

SCENE III.

Corneille avoue la faiblesse et la lâcheté de *Valens* ; mais comment ne sentait-il pas que le rôle de *Marcelle* révoltait encore davantage ?

V. 13. De ce feu turbulent l'éclat impétueux
N'est qu'un faible avorton d'un cœur présomptueux.

Si on assemblait des mots au hasard, il est à présumer qu'ils ne s'arrangeraient pas plus mal.

SCENE V.

V. dern. Jetez un peu de haine où règne tant d'amour.

Je ne parle pas des termes impropres, des locutions

vicieuſes dont cette pièce fourmille. Je laiſſe à part ces vers barbares.

Si ſon ordre n'agit l'effet ne s'en peut voir,
Et je penſe être quitte y feſant mon pouvoir.
Faire votre pouvoir avec tant d'indulgence...
Déployez-la, Madame, à le faire haïr, *etc. etc.*

Mais il faut avouer que malheureuſement de cent tragédies françaiſes il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées ſur un mariage qu'une des parties veut, et que l'autre ne veut pas. C'eſt l'intrigue de toutes les comédies. C'eſt une uniformité qui fait tout languir. Les femmes, dit-on, qui fréquentent nos ſpectacles, et qui ſeules y attirent les hommes, ont réduit tous les auteurs à ne marcher que dans ce chemin qu'elles leur ont tracé, et *Racine* ſeul eſt parvenu à répandre des fleurs ſur cette route trop commune, et à embellir cette ſtérilité miſérable. Il eſt à croire que le génie de *Corneille* aurait pris une autre voie, s'il avait pu ſecouer le joug, ſi l'on avait repréſenté la tragédie ailleurs que dans un vil jeu de paume, où les courtauds de boutique allaient pour cinq ſous, ſi la nation avait eu quelque connaiſſance de l'antiquité, ſi Paris avait pu alors avoir quelque choſe d'Athènes.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1 Marcelle n'eſt pas loin, et je me perſuade
Que ſon amour l'attache auprès de ſa malade.

SA malade et *Marcelle qu'on verra venir dans un moment ou deux*, ſont toujours le ſtyle de la comédie.

SCENE II.

Cette ſcène, aux vices de la diction près, n'eſt pas répréhenſible. Les ſentimens et le caractère de *Théodore* s'y développent.

V. dern. . . . Quittons ce diſcours, je vois venir Marcelle.

Rien n'eſt plus froid et plus déplacé dans le tragique que ces ſcènes dans leſquelles un confident parle à une femme en faveur de l'amour d'un autre. C'eſt ce qu'on a tant reproché à *Racine* dans ſon Alexandre, où *Ephe-*

paraît en *fidelle confident du beau feu de son maître.* Rien n'a plus avili notre théâtre, et ne l'a rendu plus ridicule aux yeux des étrangers que ces scènes d'ambassadeurs d'amour. Heureusement il y en a peu dans *Corneille.*

SCENE IV.

V. 54. Plutôt que dans son lit j'entrerais au tombeau.

On retrouve dans quelques vers de cette scène l'auteur des beaux morceaux de Polyeucte. Mais une fille de qualité qui veut mourir vierge est fort bonne pour le couvent et fort mauvaise pour le théâtre.

Au reste, *l'amour qui brûle sans luire*, *Cléobule* qu'on voit *aller tant et venir*, un reste de scrupule que *Marcelle tient pour ridicule*, sont des façons de parler si basses, si choquantes, qu'elles dégoûteraient tout lecteur, quand même la pièce serait bien faite.

V dern. Mais demeurez; il vient.

L'auteur dit, avec une candeur digne de lui, qu'une femme sans grande passion ne pouvait faire un grand effet. On ne peut sans doute s'intéresser à elle, mais on s'intéresse beaucoup moins à *Marcelle* Son caractère indigne, et son ton ironique et insultant dégoûtent.

SCENE VI.

V. 6. Ah! que vous savez mal comme il faut se venger!

Ce ne sont plus, on l'a déjà dit, les expressions que nous examinons. Il faut plaindre ici la faiblesse de l'esprit humain. C'est l'auteur de Cinna qui met dans la tête d'un romain qu'on ne doit se venger d'une princesse, qu'en l'envoyant dans un mauvais lieu; est c'est à sa femme qu'il tient ce langage!

Au reste, on doute fort que cette aventure soit vraie. Ces contes qu'on nous fait de jeunes et belles chrétiennes, condamnées à la prostitution, sont l'opposé des mœurs et des lois romaines. Une nation qui condamnait les vestales à être enterrées toutes vives pour une faiblesse, n'avait garde de permettre qu'on prostituât des princesses à des soldats pour cause de religion. On pourrait mettre un événement au théâtre, si sans être vrai, il avait été vraisemblable; mais il faudrait sur-tout qu'il

fût noble et tragique : celui-ci eſt faux, ridicule et abominable. Il eſt tiré de ces légendes qui ſont la honte de l'eſprit humain.

V. 30. Et le déſeſpérer, ce n'eſt pas l'acquérir.

Comme ſi on ne déſeſpérait pas ce *Placide* en envoyant au b..... une fille reſpectable qu'il veut épouſer ! *Valens* ne ſavait-il pas qu'on peut avec le temps pardonner le meurtre, et qu'on ne pardonne jamais les affronts?

V. 54. Je me ſaurai bientôt venger d'elle et de vous.

Voilà une impertinente créature : elle menace ſon mari qui veut la venger. Si elle n'entend point de quoi il s'agit, c'eſt une grande ſotte.

SCENE VII.

V. 32. Dis-lui qu'à tout le peuple on va l'abandonner,
Tranche le mot enfin, que je la proſtitue.

Ce vers, et le mot *proſtitue*, préſentent l'image la plus dégoûtante, la plus odieuſe et la plus ſale. Cela ne ſerait pas ſouffert à la foire. Voilà pourtant le nœud de la pièce. On ne ſort point d'étonnement que le même homme qui a imaginé le cinquième acte de Rodogune, ait fait un pareil ouvrage.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE. (*à la fin.*)

Soit que vous contraigniez pour vos dieux impuiſſans
Mon corps à l'infamie, ou ma main à l'encens,
Je ſaurai conſerver d'une ame réſolue
A l'époux ſans macule une épouſe impollue.

QUI aurait jamais pu s'attendre à voir une ame réſolue conſerver une épouſe impollue à l'époux ſans macule ? Juſqu'où *Corneille* s'eſt-il oublié ? juſqu'à quel abaiſſement eſt-il deſcendu ? Ce n'eſt pas ſeulement l'excès du ridicule qui étonne ici, c'eſt la réſignation de cette bonne fille qui prend ſon parti d'aller dans un mauvais lieu s'abandonner à la canaille, et qui ſe conſole en ſongeant qu'elle n'y conſentira pas.

Dieu ſoit, Dieu ſoit, dit le ſaint perſonnage,
Dieu ſoit loué ! je l'ai fait ſans péché

SCENE III.

Vers 9. Et lorſque vous pouviez jouir de vos dédains,
Si j'oſais quelquefois les nommer inhumains,
Je les juſtifiais dedans ma conſcience, *etc.*

Voilà comme *Corneille* parle d'amour quand il n'eſt pas guidé par *Guilain de Caſtro*, et quand il n'a que l'amour à faire parler; c'eſt le ſtyle des romans de ſon temps; c'eſt le ſtyle de ſes comédies. Rien n'eſt plus inſipide, plus bourgeois, plus dégoûtant, que le langage purement amoureux qui a déshonoré toujours le théâtre français. *Racine*, au moins, par la pureté de ſa diction, par l'harmonie des vers, par le choix des mots, par un ſtyle auſſi ſoigné que naturel, ennoblit un peu ce petit genre, et réchauffe la froideur de ce langage. Je ne parle pas ici de cet amour paſſionné, furieux, terrible, qui entre ſi bien dans la vraie tragédie; je parle des déclarations d'*Antiochus*, de *Xipharès*, de *Pharnace*, d'*Hippolyte*; je parle des ſcènes de coquetterie; je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie, dont il a ſeul ſoutenu la faibleſſe par le charme de la poéſie, et par des ſentimens vrais et délicats, inconnus à tout autre qu'à lui.

V. 63. N'eſpérez pas, Seigneur, que mon ſort déplorable
Me puiſſe à votre amour rendre plus favorable, *etc.*

Ce couplet de *Théodore* eſt fort beau, quoique trop long, et quoiqu'il y ait une affectation condamnable à parler d'un amant qui s'unit à ce qu'il aime, ſi fortement qu'il en fait une part de lui-même. Mais pourquoi *Corneille* a-t-il réuſſi dans ce morceau? C'eſt que les ſentimens y ſont grands, c'eſt que l'objet en ſerait vraiment tragique, s'il n'était pas avili par le ridicule honteux de la proſtitution. Toutes les fois que *Corneille* a quelque choſe de vigoureux à traiter, on le retrouve; mais ces beaux morceaux ſont perdus.

V. 149. Mettez en ſureté ce qu'on va vous ravir.

C'eſt toujours l'idée de la proſtitution.

V. 150. Vous n'êtes pas celui dont Dieu s'y veut ſervir;
Il ſaura bien ſans vous en ſuſciter un autre,

Dont le bras moins puiſſant, mais plus ſaint que le vôtre,
Par un zèle plus pur ſe fera mon appui. . . .

Elle eſt donc déjà informée que *Didyme* entrera dans le mauvais lieu pour ſauver ſon honneur.

SCENE IV.

MARCELLE.

V. 2. . . . . Je vous ſuis importune
De mêler ma préſence aux ſecrets des amans,
Qui n'ont jamais beſoin de pareils truchemans.

PAULIN.

Madame, on m'a forcé de puiſſance abſolue.

MARCELLE.

L'ayant ſoufferte ainſi, vous l'avez bien voulue.

Il n'y a rien de plus indécent, de plus révoltant, de plus atroce, de plus bas, de plus lâche que cette *Marcelle* qui vient inſulter à cette proſtituée. Du moins elle devrait épargner les ſolécifmes et les barbariſmes. *On à forcé Paulin de puiſſance abſolue, et il l'a bien voulue.*

SCENE V.

V. 8. Vous trouvez, je m'aſſûre, en un ſi digne lieu
Cet objet de vos vœux encor digne d'un Dieu ?

Que dites-vous d'un b..... que cette dame appelle *un digne lieu ?*

V. dern. Allez ſans plus rien craindre, ayant pour vous
Marcelle.

Cette ſcène eſt une des plus étranges qui ſoient au théâtre français. *Rendez une viſite de civilité à ma fille; ſinon, je vais proſtituer votre maîtreſſe aux porte-faix d'Antioche.* C'eſt la ſubſtance de cette ſcène et l'intrigue de la pièce: diſons hardiment qu'il n'y a jamais rien eu de ſi mauvais en aucun genre; il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

Vers 16. Tout fait peur à l'amour, c'eſt un enfant timide.

Il ne manquait aux étonnantes turpitudes de cette pièce que la mauvaiſe plaiſanterie du madrigal, *l'amour eſt un enfant timide.*

V. 21. Va, dis-lui que j'attends ici ce grand succès,
Où sa bonté pour moi paraît avec excès.

Qui aurait pu s'attendre en voyant Cinna et les belles scènes des Horaces, que peu d'années après, quand le génie de *Corneille* était dans toute sa force, il mettrait sur le théâtre une princesse qu'on envoie dans un mauvais lieu, et un amant qui dit que l'*amour est un enfant timide*?

SCENE IV.

V. 71. Il leur jette de l'or ensuite à pleines mains.

Comment a-t-on pu hasarder un tel récit sur le théâtre tragique! Ce *Didyme*, à la vérité, n'entre dans ce mauvais lieu qu'avec une louable intention; mais le récit fait le même effet que si *Didyme* n'était qu'un débauché. Je n'est pas la peine de pousser plus loin nos remarques: plaignons tout esprit abandonné à lui-même; et n'en estimons pas moins l'ame du grand *Pompée* et celle de *Cinna*.

V. dern. A son zèle, de grâce, épargnez cette honte.

Voilà donc la gouvernante d'Antioche qui livre la princesse à la canaille, et la canaille se dispute à qui l'aura. Voilà un homme qui leur jette de l'argent pour voir la préférence. Il est vrai que c'est à bonne intention: mais on ne peut le deviner, et cette bonne intention est un ridicule de plus. On a osé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du sang répandu à la fin. Comment osons-nous, après cela, condamner les pièces de *Lopez de Véga* et de *Shakespeare*? Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités, que de manquer à toutes les bienséances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?

SCENE V.

V. 1. Eh bien, votre parente, est-elle hors de ces lieux,
Où l'on sacrifiait sa pudeur à nos Dieux? —
Oui, Seigneur.

On ne voit ici que l'apparence de la prostitution; l'apparence est trompeuse; mais cela ressemble à ces

énigmes dont les vers annoncent une ordure, et dont le mot est honnête; jeu de l'esprit, honteux, et fait pour la populace.

V. 24. Sous l'habit de Didyme elle-même est sortie.

Je dois remarquer ici, en général, que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un sens et qui en signifient un autre, des oracles même à double entente, des méprises de subalternes qui ont mal vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, sont des inventions de la tragédie moderne; inventions petites, mesquines, imitées de nos romans; puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faiblesse par quelque chose de grand et de tragique; comme vous avez vu dans les Horaces la méprise d'une suivante produire les plus grands mouvemens. Le vieil *Horace* n'est admirable que parce qu'une domestique de la maison a été trop impatiente; c'est-là créer beaucoup de rien; mais ici c'est entasser petitesses sur petitesses.

ACTE CINQUIEME.

SCENE VIII.

V, dern. Ne crains rien. Mais, ô Dieux, que j'ai moi-même à craindre!

Cette fin est funeste, mais elle n'est nullement touchante. Pourquoi? parce qu'on ne s'intéresse à personne. A quoi bon intituler *Tragédie chrétienne* ce malheureux ouvrage? Supposons que *Théodore* fût de la religion de ses pères, *Marcelle* n'en est pas moins furieuse de la perte de sa fille, que *Placide* a dédaignée, et qui est morte de la fièvre; elle n'en tue pas moins *Théodore*; elle ne s'en tue pas moins elle-même; *Placide* aussi ne s'arrache pas moins la vie, et le tout aux yeux du maître de la maison, le plus imbécille qu'on ait jamais mis sur le théâtre tragique. Voilà quatre morts violentes, et tout est froid. Il ne suffit pas de répandre du sang, il faut que l'ame du spectateur soit continuellement remuée en faveur de ceux dont le sang est répandu. Ce n'est pas le meurtre qui touche, c'est

c'eſt l'intérêt qu'on prend aux malheureux. Jamais *Corneille* n'a cherché cette grande et principale partie de la tragédie; il a donné tout à l'intrigue, et ſouvent à l'intrigue plus embrouillée qu'intéreſſante. Il a élevé l'ame quelquefois; il a excité l'admiration; il a preſque toujours négligé les deux grands pivots du tragique, la terreur et la pitié. Il a fait très-rarement répandre des larmes.

REMARQUES

Sur l'Examen de Théodore, tome III.

Page 249. *La repréſentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat.*

Elle devrait avoir fait beaucoup de bruit; la proſtitution avait dû révolter tout le monde. Les comédiens aujourd'hui n'oſeraient repréſenter une pareille piece, fût-elle parfaitement écrite.

P. 251. *Placide en peut faire naître, et purger enſuite ces forts attachemens d'amour qui ſont cauſe de ſon malheur.*

Placide ne peut rien purger; et il ſerait à ſouhaiter que *Corneille* eût purgé le recueil de ſes Oeuvres de cette infame pièce ſi indigne de ſe trouver avec le Cid et Cinna.

Fin du tome premier.

TABLE

DES PIECES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

AVERTISSEMENT des Editeurs. Page 3
A meſſieurs de l'académie françaiſe. 4
Avertiſſement du commentateur. 6
REPONSE *à un détracteur de Corneille.* 8
REPONSE *à un académicien.* 9
SENTIMENT *d'un académicien de Lyon, ſur quelques endroits des commentaires de Corneille.* 16
REMARQUES *ſur les diſcours de Corneille, imprimés à la ſuite de ſon théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.* 26
PREMIER DISCOURS. *Du poëme dramatique.* ibid.
SECOND DISCOURS. *De la tragédie.* 36
TROISIEME DISCOURS. *Des trois unités, d'action, de jour et lieu.* 44
REMARQUES *ſur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, ſon neveu* 49
REMARQUES *ſur Médée.* 55
REMARQUES *ſur l'épître dédicatoire de Corneille, à monſieur P. T. N. G.* 62
REMARQUES *ſur Médée, tragédie, 1635.* 63
REMARQUES *ſur l'examen de Médée, par Corneille* 79
PREFACE *du commentateur ſur le Cid.* 80
DEDICACE *de la tragédie du Cid, à madame la ducheſſe d'Aiguillon, etc.* 94
Fragment de l'hiſtorien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertiſſement qui précède la tragédie du Cid. 96
Perſonnages, etc. ibid.

REMARQUES *sur le Cid, tragédie*, 1636. 96
REMARQUES *sur les observations de M. de Scudéri, gouverneur de Notre-Dame de la Garde, sur le Cid.* 128
REMARQUES *sur la lettre apologétique, ou réponse du sieur P. Corneille aux observations du sieur de Scudéri, sur le Cid.* 132
PREUVES *des passages allégués dans les observations sur le Cid par M. de Scudéri, adressées à messieurs de l'académie française, pour servir de réponse à la lettre apologétique de M. Corneille.* 134
REMARQUES *sur la lettre de M. de Scudéri à l'académie française.* 135
REMARQUES *sur les sentimens de l'académie française sur la tragi-comédie du Cid.* 136
REMARQUES *à l'occasion des sentimens de l'académie sur les vers du Cid.* 140
EXCUSE *à Ariste* 151
RONDEAU. 155
LES HORACES, *tragédie représentée en* 1641. *Préface du commentateur.* 156
REMARQUES *sur l'épître dédicatoire de Corneille, au cardinal de Richelieu.* 157
REMARQUES *sur la tragédie des Horaces.* 159
Avertissement du commentateur sur la tragédie de Cinna. 199
Epître dédicatoire à M. de Montauron. 200
EXTRAIT *du livre de Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré. (Page* 370, *édition in-4°.)* 202
LETTRE *de M. Balzac à M. Corneille.* 205
REMARQUES *sur Cinna, tragédie*, 1639. 208
REMARQUES *sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la suite de sa tragédie. (Page* 488, *tome premier de l'édition in-4°.)* 258
POLYEUCTE, *tragédie*, 1643. 260

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

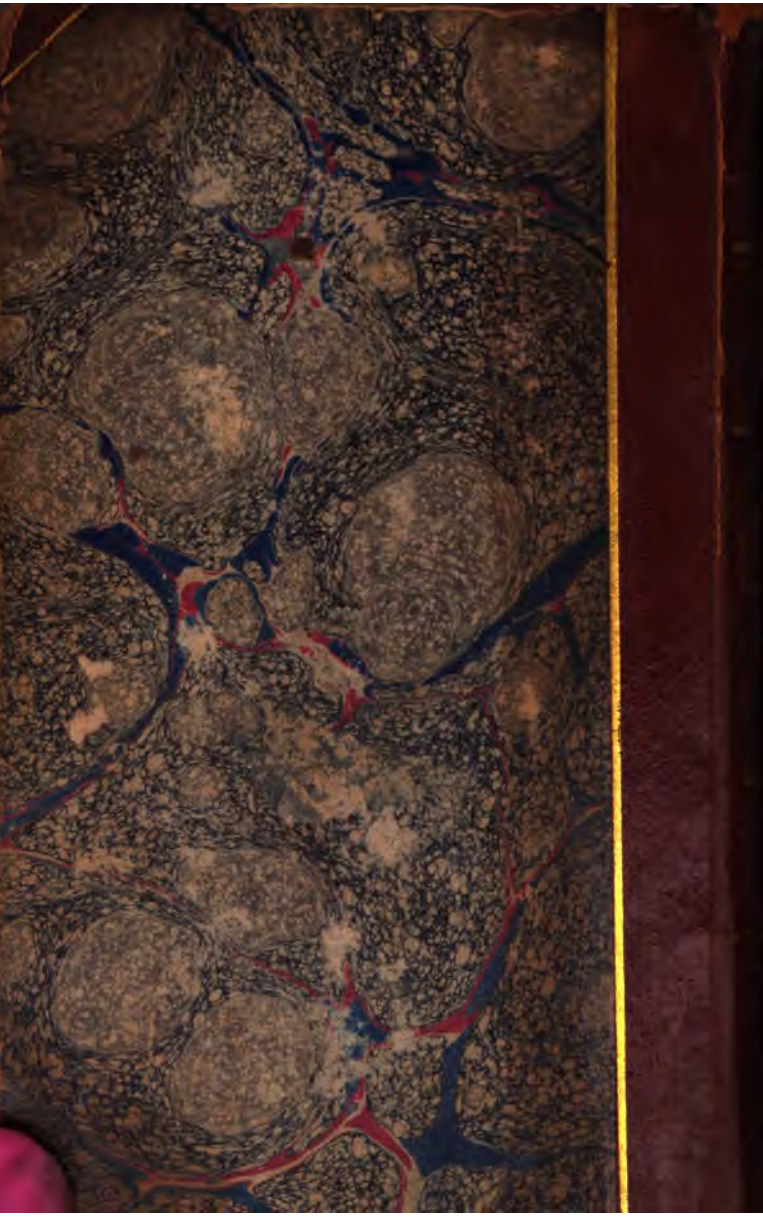
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Fin de la Table du tome premier.